PERMANENT RESERVE

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

VAULT MUSIC LIBRARY

Folio
MT302
.D86
E7

H. BARON
Music and Books
136 CHATSWORTH ROAD,
LONDON, N.W.2 ENGLAND

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

http://archive.org/details/essaisurledoigtd00dupo

Essai

SUR LE

DOIGTÉ

DU

VIOLONCELLE

ET SUR LA

conduite de l'archet,

Dédié aux Professeurs *de Violoncelle.*

PAR

J. L. DUPORT.

AV.

Prix: 48f.

PARIS, A. COTELLE, Editeur,
137 Rue St Honoré

ROUEN

AVANT-PROPOS

Il y a plus de vingt ans que j'ai été sollicité par des amis, des artistes, des amateurs, d'écrire sur le doigté du Violoncelle. il ne me fut pas possible d'entreprendre alors ce travail, quoique absolument de mon gout. J'étois trop occupé, peut-être même trop dissipé, lorsque j'habitois Paris, pour pouvoir espérer de terminer un ouvrage qui demandoit autant de temps que de recherches, mais, comme je ne l'ai jamais perdu de vue, j'en ai préparé les matériaux, en faisant quelque fois des notes sur ce que j'aurois à dire, si je l'entreprenois un jour. Le moment est enfin arrivé où j'ai eu le loisir de pouvoir m'y attacher tout entier, et j'avoue que je l'ai fait avec plaisir, ayant toujours travaillé le Violoncelle avec passion. Je me trouverai heureux si mon ouvrage est gouté du public, approuvé par les maîtres de l'Art, dont je serai toujours flatté d'obtenir le sufrage, et surtout si je puis offrir par-là, à ceux qui s'occuperont de l'Instrument, un moyen de leur abréger le travail immense qu'il exige.

Je me suis borné au doigté, parceque c'est la partie la moins connue et la plus utile; et quoiqu'il y ait, je le sais, des Professeurs qui doigtent parfaitement bien, il n'en est pas moins vrai cependant, que les règles du doigté du Violoncelle sont encore si peu etablies, que les plus habiles eux-mêmes se plaignent avec raison, « qu'il n'existe pas de Méthode bien entendue et » complette, et que chaque Artiste, jouant de cet Instrument, a un doigté » particulier. » Si l'on disoit qu'il y a autant de différentes expressions qu'il y a de joueurs, je répondrois que cela est dans la nature, chacun devant avoir la sienne, mais pour le doigté qui est tout-à-fait mécanique, il me semble qu'il doit être un, c'est-à-dire, le même pour tous.

Il est constant que l'on n'a encore rien écrit de satisfaisant sur le doigté du Violoncelle. Il y a même certains Professeurs qui avancent encore aujourd'hui, « qu'il existe des contrarietés inévitables dans le doigté du Violoncelle, qu'il seroit même inutile de chercher à les corriger

„et que pour satisfaire à toutes les questions sur ce sujet, il seroit presque „impossible de ne pas paroître se contredire, &c: qu'il me soit permis de leur répondre, que si le Violoncelle n'étoit pas susceptible d'être doigté regulièrement, ce seroit un Intrument médiocre, et ce n'est pas là le rang qu'il tient de nos jours, parmi les Instruments.

Mon intention, en écrivant ce Traité, n'a pas été de faire un de ces livres qu'on appelle METHODE, livres, où l'on traite légérement des principes, et où l'on donne une suite énorme d'Airs graduels dans tous les tons, et qui vieillissent à mesure qu'on les écrit. Il n'y a pas un maître qui n'en trouve ou n'en compose pour ses écoliers au fur et mesure qu'ils en ont besoin.

Je me suis proposé de traiter le doigté assez à fond et d'une manière assez convaincante, pour accorder même les Professeurs qui pourroient differer d'opinion sur différents points, et tâcher de les amener, par la conviction, à l'unité des principes. Peut-être cette prétention est-elle un peu forte, je ne croirai cependant avoir fait un ouvrage passable et tant soit peu utile, que si je suis parvenu à ce but.

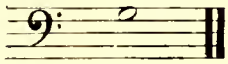
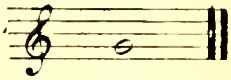
Je me suis beaucoup étendu sur l'article de la double corde, par deux raisons, la première; parce qu'elle n'a jamais été traitée et que je la crois très-utile à un grand joueur, la seconde, parce qu'elle m'a souvent servie de preuve, attendu que la double corde devient impraticable lorsqu'elle n'est pas doigtée très-régulièrement.

On pourra rencontrer, dans le cours de cet ouvrage, des choses qui paroîtront difficiles, mais j'ai eu soin de n'en pas présenter d'impossibles. Ceci n'est pas une vaine théorie. Je n'ai pas écrit une gamme, un trait, un passage, un morceau, sans les avoir non seulement essayés plusieurs fois moi-même, mais encore sans les avoir fait essayer à mon frère qui a été, est, et sera toujours mon maître; de même qu'à quelques forts élèves que j'ai à Berlin et à Potzdam; ce qui m'a plus que convaincu, qu'il ne se trouve rien dans cet ouvrage qui ne soit susceptible d'être executé facilement, net et juste, et que ce qui, au premier coup d'œil, pourroit paroître impossible, deviendra aisé et facile, si l'on a la patience de l'exercer et de le doigter régulièrement, comme il est marqué.

EXPLICATION

Sur l'Emploi des Clefs dans cet Ouvrage.

C'est autant pour la plus grande facilité, que pour me soumettre à l'usage établi aujourd'hui, que je n'ai employé que deux Clefs : la Clef de FA ou de la Basse, et la Clef de SOL ou du Violon.

Je ne me sers pas de la Clef de SOL comme elle est employée dans le Diapason général des Clefs, mais comme l'usage l'a établi depuis une trentaine d'années pour le Violoncelle, de façon que le SOL que voici sur la Clef de FA  et celui que voici sur la Clef de SOL  se trouvent être le même SOL, ou pour mieux dire l'Unisson.

EXPLICATION

Des Signes Employés pour le Doigté

a. Désigne une Corde à-vide.

O. Désigne le pouce, et les chifres 1.2.3.4. les quatre doigts employés.

Quand il se trouve une ligne après 2e Corde, cela veut dire qu'on doit jouer sur cette même Corde, tant que la ligne continue ; ainsi des autres Cordes.

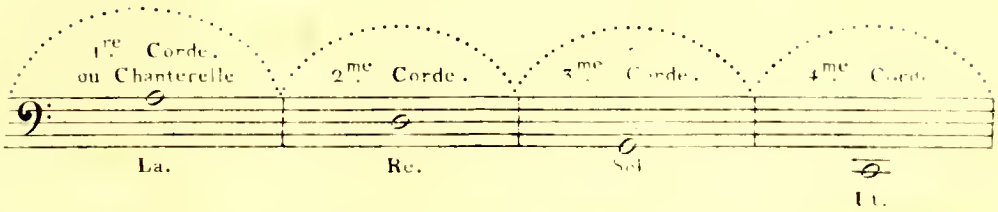
Quand il se trouve une ligne dessous et après, même Position, cela veut dire que les notes joinies par cette ligne, doivent s'exécuter à la même position.

Quand après un O, qui indique le Pouce, on trouve même Position, cela veut dire que le pouce doit rester à la même place.

Si j'ai besoin d'autres signes, je les indiquerai, lorsque l'occasion de s'en servir, se présentera.

TITRE I.

Accord du Violoncelle.



Je donnerai quelques reflexions sur la manière de s'accorder, après avoir parlé de la révision des Unissons et des Octaves avec les à-vides.

TITRE II.

Manière de tenir le Violoncelle.

La tenue du Violoncelle entre les jambes varie beaucoup, suivant les habitudes et la différente taille des personnes. On peut très-bien jouer en tenant son Instrument, un peu plus haut ou un peu plus bas. Voici la manière la plus usitée et qui doit être la meilleure.

Il faut premièrement s'asseoir sur le devant de sa chaise; porter ensuite le pied gauche loin de soi en avant, et rapprocher le droit; alors placer l'Instrument entre les jambes, de façon que le coin de l'échancrure inférieure d'en bas à gauche, se trouve dans la jointure du genou gauche, afin que le poids de l'Instrument, soit porté sur le mollet de la jambe gauche; et le pied gauche en dehors. Si le genou se trouvoit au contraire dans cette échancrure, il empêcheroit l'archet de passer aisément, lorsqu'on voudroit se servir de la Chanterelle ou première Corde. La jambe droite se pose contre l'éclisse d'en bas de l'Instrument pour le maintenir en sureté.

TITRE III.

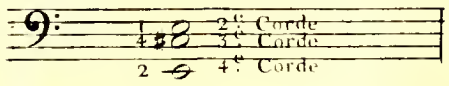
De la Position de la Main.

La position de la main étant une des choses les plus essentielles pour bien jouer de la Basse, je crois devoir m'étendre un peu sur cet article. Premièrement, le pouce doit se poser tout naturellement à plat dessous le manche, parallèlement entre le premier et le second doigt, quand ils sont posés sur la touche. Je suppose qu'on soit à la première position, et que le premier doigt soit placé sur la note MI, de la seconde Corde, et le deuxième doigt sur la note FA, de la même Corde; alors le pouce doit se trouver dessous le manche bien vis-à-vis entre ces deux doigts; et à toutes les quatre positions du manche que la main doit parcourir, le pouce doit toujours se trouver vis-à-vis de l'intervalle de ces deux doigts, afin que la main ait toujours la même figure.

Secondement, il faut que les doigts soient bien arrondis sur la Corde, de manière qu'ils frappent dessus, comme des petits marteaux.

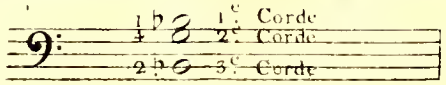
Si l'on veut voir la figure que la main doit avoir sur le manche, on n'aura qu'à prendre l'accord suivant, et elle se trouvera naturellement placée comme elle doit être.

Première Position



En descendant la main d'un demi-ton, on pourra prendre aussi l'accord que je vais donner, et elle aura toujours la figure qu'elle doit avoir; quoique nous descendions la main d'un demi-ton, nous serons toujours à la première position; c'est ce qui s'expliquera par la suite.

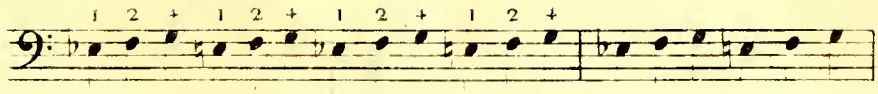
Première Position



J'ai pris de préférence ces accords, quoiqu'ils ne soient pas du mode d'UT, qui est la première gamme, parceque j'ai désiré avoir tout de suite la distance de deux tons, entre le premier et le quatrième doigt. On verra par la suite qu'il y a alternativement du premier au quatrième doigt un ton et demi, et deux tons; mais il faut que la main soit placée de manière à ce que l'écart de deux tons entre le premier et le quatrième doigt, se fasse aisément.

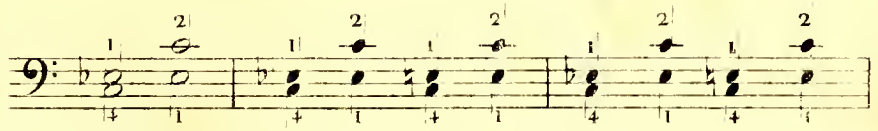
Il y a beaucoup de personnes qui, quand elles exécutent l'exemple suivant, sautent toujours la main, pour reprendre le MI bémol.

Première Position



Il n'y a cependant que le premier doigt qui doit avancer et reculer; c'est-à-dire, avancer pour prendre le MI naturel, et reculer pour reprendre le MI bémol; mais la main toute entière doit toujours avoir la même figure; les deuxième, troisième et quatrième doigts ne doivent souffrir ni la moindre altération, ni éprouver le moindre mouvement du changement de place du premier doigt; le pouce doit de même rester absolument immobile pendant cette opération. Donnons un autre exemple du mouvement de ce premier doigt, sans déranger la position de la main; il sera plus sensible, parceque le deuxième et le quatrième doigts resteront fermes et appuyés, et qu'il n'y aura que le premier qui fera du mouvement.

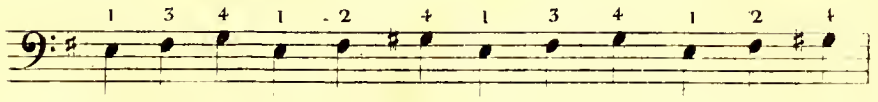
Première Position



Le quatrième doigt qui fait l'UT sur la troisième, et le deuxième doigt qui fait l'autre UT sur la première, doivent rester appuyés tout le temps; il n'y aura que le premier doigt passant du MI bémol au MI naturel, et du MI naturel au MI bémol, qui bougera. Les autres doigts restent en place et ne font aucun mouvement.

Voici un autre exemple dans le cas où le second doigt prend la place du troisième: il faut alors que le premier doigt reste ferme et immobile à sa place.

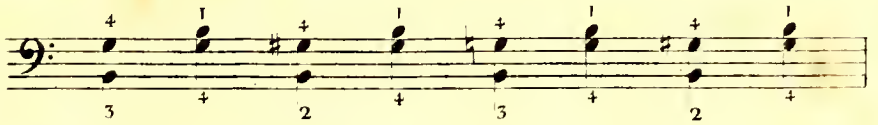
Première Position



Si l'on a le pouce placé dessous le manche bien vis-à-vis de l'intervalle entre le premier et le second doigt, on aura toute la facilité possible de passer le deuxième à la place du troisième, et parconséquent le troisième et le quatrième se trouveront avancés d'un demi-ton, et l'écart du premier au quatrième qui n'étoit que d'un ton et demi, se trouvera de deux tons.

Donnons un autre exemple du même mouvement par la double corde.

Première Position



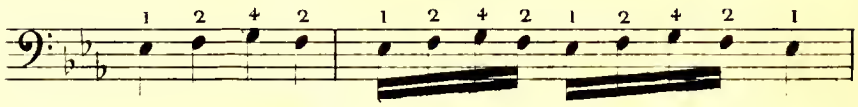
Dans cet exemple, il faut que le premier doigt reste ferme et toujours appuyé à sa place; le troisième qui fait le SI sur la troisième corde, cède sa place au second qui, par cette opération, remonte le quatrième qui faisoit le SOL naturel sur la seconde corde, et alors donne le SOL dièze sur la même corde:

Je conviens que l'harmonie des accords que je viens de donner, n'est pas riche, mais je parle de la position de la main, et dois chercher de préférence ce qui convient le mieux à cette démonstration.

Je me suis servi de la double corde, parce qu'elle place forcément la main comme elle doit l'être; aussi ceux qui ont la main mal placée en jouant la corde simple, l'ont toujours bien quand ils font la double corde: on pourroit dire qu'ils ont deux positions de main.

Ce que nous appellons mauvaise position de la main, est d'empoigner le manche comme on fait sur le Violon, cela raccourcit les doigts et rend presque impossible, l'écart du premier au quatrième, quand il doit être de deux tons, à moins qu'on n'ait la main extrêmement grande; ce qui fait que les personnes qui jouent avec cette position de main, sont obligées de sauter la main à tout moment, même en jouant la même position, comme en faisant le passage suivant en MI bémol.

Première Position



Si les personnes qui empoignent le manche, sont de bonne foi, elles conviendront qu'elles ne peuvent pas exécuter cet exemple, sans sauter la main.

Quand on passe de la première position à la seconde, de la seconde à la troisième, et ensuite à la quatrième, la main doit toujours conserver la même figure; le pouce qu'on aura soin de tenir légèrement dessous le manche, doit suivre la main, et être toujours placé parallèlement entre l'intervalle du premier et du second doigt, comme je l'ai dit précédemment.

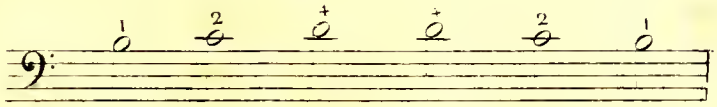
Il y a des personnes qui commencent par avancer les doigts d'une position à l'autre, et font suivre ensuite le pouce. Cette manière détruit l'aplomb des doigts, et même leur distance respective, ce qui fait toucher faux. Il faut que la main conserve à chaque position la même figure qu'elle a eu à la première, et que les doigts gardent également leur même distance respective, excepté leur raprochement insensible et nécessaire, occasionné de position en position, par la diminution du Diapason. Il n'y a que l'oreille qui puisse bien indiquer ces rapprochements, et ceci est si vrai que le joueur exercé et qui a beaucoup d'habitude, les opère, pour ainsi dire, machinalement.

J'ai dit en commençant que les doigts doivent être arrondis dessus la corde;

pour que cela ait lieu, il faut que les doigts touchent la corde bien du bout, aussi près de l'ongle que possible. Beaucoup de personnes ne pouvant point avoir les doigts arrondis sur le manche, croyent que c'est faute de force et de nerf; elles se trompent; cela vient de ce qu'elles ne posent pas les doigts du bout. Ce sont principalement le troisième et le quatrième doigt qui sont dans ce cas. Posez le doigt dessus la corde un peu avant et appuyez-le, vous verrez que la dernière phalange rentrera; mais posez-le le plus près possible de l'ongle et appuyez-le, vous verrez qu'il restera arrondi; ce n'est donc pas le manque de force, mais d'avoir mal posé le doigt qui est cause de cet inconvénient; quiconque sera de bonne foi conviendra de cette vérité, qu'il faut d'autant moins négliger, que l'on n'aura du tact, qu'en posant de cette manière, les doigts dessus la corde.

Il faut aussi avoir l'attention de ne pas tenir les doigts en l'air, et en avoir dessus la corde le plus possible; par exemple, si vous faites le RÉ sur la première corde du quatrième doigt, les autres doivent être de même dessus la corde, ce qui donne à ce quatrième doigt beaucoup de force et d'aplomb, tandis que s'il y est seul, il sera très-faible. Par exemple, si vous faites.

Première Position.



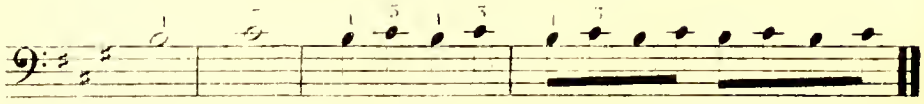
Vous commencerez par poser le premier doigt SI, ensuite le second doigt UT, et laissant le premier, vous poserez le quatrième RÉ, ayant soin que le troisième frappe en même temps que le quatrième; vous recommencerez le RÉ, ayant tous les doigts dessus la corde: alors vous leverez le troisième et le quatrième ensemble, et il restera le second UT appuyé du premier derrière; vous leverez le second UT et le premier SI, se trouvera à sa place. cette manière est d'autant plus à observer que les doigts se procurent par-là réciproquement de la force, et qu'une fois posés justes, on les retrouve à la même place.

Si vous faites dans la vitesse le passage suivant, il faut que les doigts opérent comme je viens de l'indiquer, et surtout que le premier reste toujours appuyé ferme.

Première Position.

Dans l'exemple suivant, le second et le troisième doigt doivent frapper et lever ensemble, comme s'ils étoient collés.

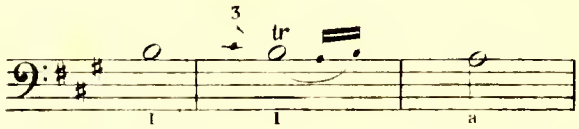
Première Position.



A cet effet, on posera le premier doigt ferme, et les deux autres, le second et le troisième frappant ensemble, se communiqueront de la force, et auront beaucoup plus de tact que si ce n'étoit que le troisième seul qui agit.

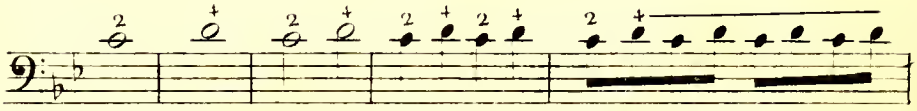
La cadence se fait de cette manière.

Première Position.



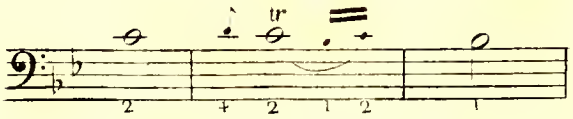
Dans l'exemple qui suit, ce sera le troisième et le quatrième doigt qui frapperont ensemble.

Première Position.



La cadence se fait de même, et en devient beaucoup plus brillante et plus martelée.

Première Position.



On posera le deuxième doigt très-ferme, et l'on battra dessus la corde le quatrième; le troisième doigt suivra le même mouvement et battra avec; par ce moyen, la cadence en sera beaucoup mieux. L'on me dira peut être, mais pourquoi faire battre ces deux doigts ensemble? est-ce qu'en tenant le troisième un peu élevé, comme beaucoup le font, on n'auroit pas plus de netteté, car il est possible qu'ils n'aillent pas bien ensemble? je réponds à cela, qu'il faut se donner beaucoup de peine pour les empêcher d'aller ensemble; la première personne venue n'a qu'à, même sans instrument, fermer et ouvrir le petit ou quatrième doigt, comme on fait pour battre la cadence, et elle verra si le troisième doigt ne fait pas naturellement le même mouvement, mouvement qu'il seroit même infiniment difficile de l'empêcher de faire: d'où il résulte qu'en arrêtant forcément le mouvement du troisième doigt, on gêne beaucoup celui que doit faire le quatrième auquel on ôte de plus par-là toute la force que pourroit

lui communiquer le troisième, en allant avec, comme la nature l'indique.

L'on trouvera peut-être cet article un peu long et compliqué pour être placé au commencement ? quant à sa longueur, il m'eut été difficile d'être plus concis, voulant me rendre aussi clair et intelligible que j'ai pu, car c'est la chose la plus difficile que de bien poser la main à un écolier, si surtout il a déjà commencé à l'avoir mal placée. J'avouerai même de bonne foi que j'en ai rencontré avec les-quels je n'ai pu parvenir à réussir. Quant au compliqué, je l'ai été aussi le moins que j'ai pu; d'ailleurs, je ne compte pas parler à des commençants qui n'ont aucune notion de la musique; car il faut déjà avoir une connaissance des Gammes, pour bien entendre cet article; mais bien à des Amateurs déjà avancés, et à des Professeurs qui pourront m'expliquer à leurs éleves, s'ils adoptent mon doigté. Pour ce qui est de l'avoir mis au commencement, j'ai pensé que c'étoit sa place.

TITRE IV.

Des Gammes dans le Manche.

Je donnerai ces Gammes par ordre chromatique; ce sera aux maîtres qui voudront s'en servir, à les présenter à leurs élèves, dans celui qui leur conviendra le mieux.

Il y a une difficulté qui se présente dans l'ordre de la Gamme mineure; les uns veulent la sixième note majeure en montant; d'autres la veulent mineure. Comme ceci est un essai sur le doigté, et non pas un traité de composition, je me garderai bien de décider la question. D'ailleurs, depuis que je joue de la Basse, et que je fais de la musique, j'ai cherché vainement dans celle des meilleurs auteurs, si la solution étoit décidée par le fait, et j'ai seulement trouvé la sixte ou sixième note, quelque-fois majeure en montant, d'autres fois, mineure; mais ce que j'ai observé, c'est que dans les Gammes lentes, elle se trouve plus souvent mineure en montant, et dans les Gammes vites, plus souvent majeure, toujours en montant. On trouve aussi quelque-fois la septième note majeure, en descendant, quoiqu'elle se fasse plus souvent mineure.

Comme celui qui exécute doit rendre la musique telle qu'elle est écrite, je donnerai les Gammes mineures des deux manières 1.° avec la sixte majeure en montant, et avec la septième mineure et la sixte mineure en descendant, comme on fait ordinairement. 2.° avec la sixte mineure en montant, et la septième majeure en descendant, comme on le fait quelque-fois.

GAMME d'UT Majeur.

GAMME d'UT Mineur.

GAMME d'UT Mineur avec la Sixte Mineure en montant, et la Septième Majeure en descendant.

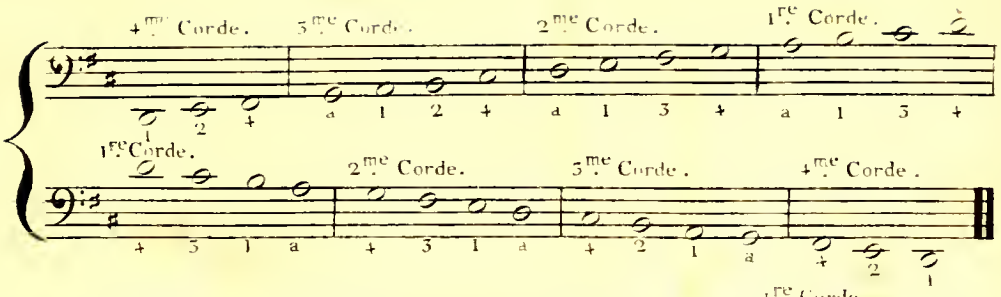
On trouvera la Gamme d'UT dièze Majeur à l'article Gamme par trois et sans à-vide.

GAMME d'UT dièze Mineur.

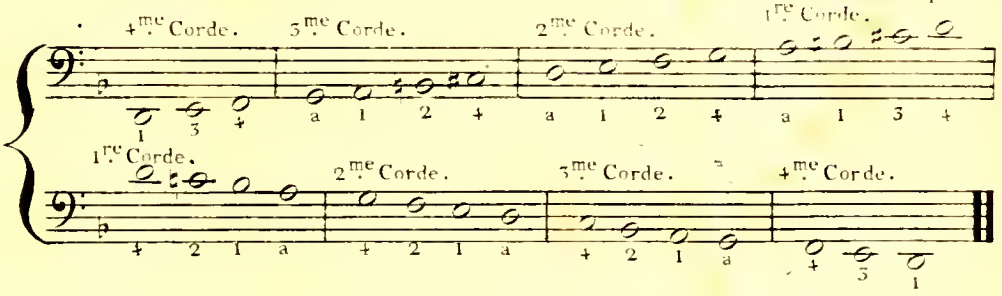
GAMME d'UT dièze Mineur avec la Sixte Mineure en montant, et la Septième Majeure en descendant.

La Gamme de RE. bémol Majeur, se trouvera aux Gammes sans à-vide.

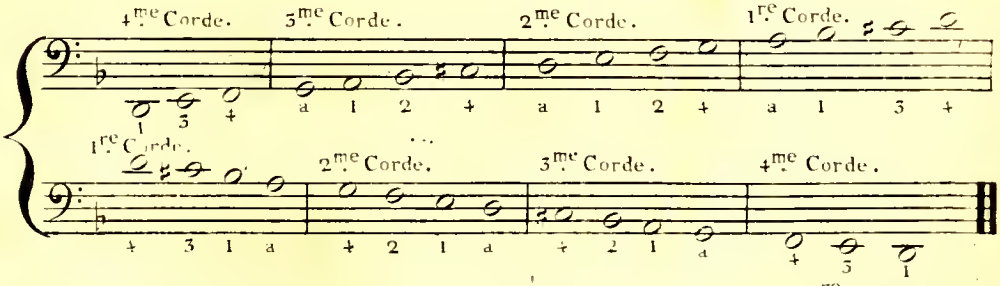
GAMME
de RÉ Majeur.



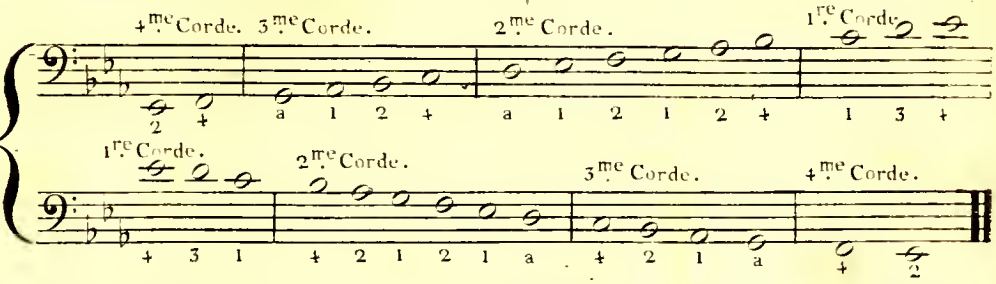
GAMME
de RÉ Mineur.



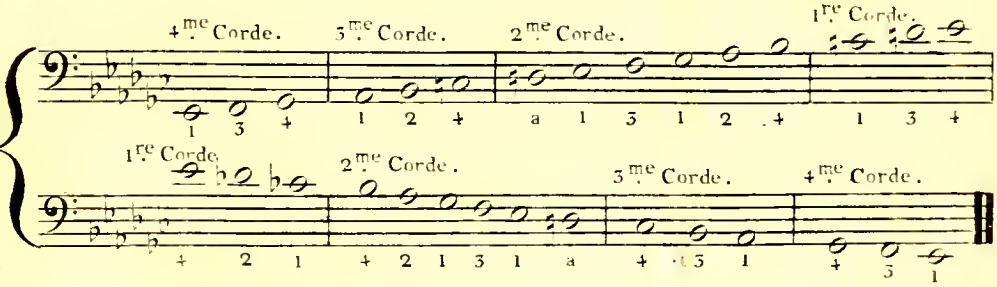
GAMME
de RÉ Mineur avec la Sixte Mineure en montant, et la Septième Majeure en descendant.



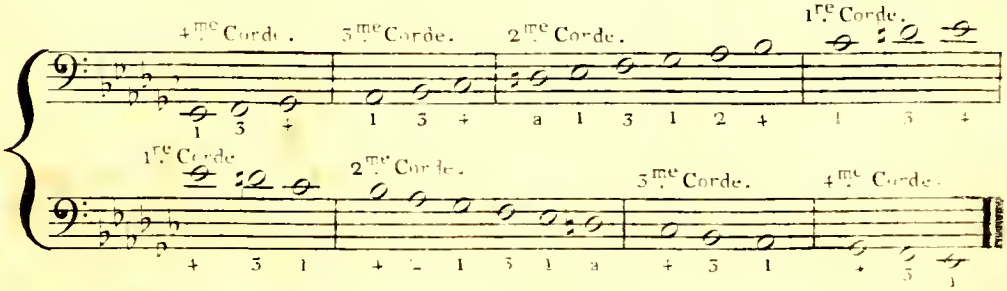
GAMME
de MI bémol Majeur.



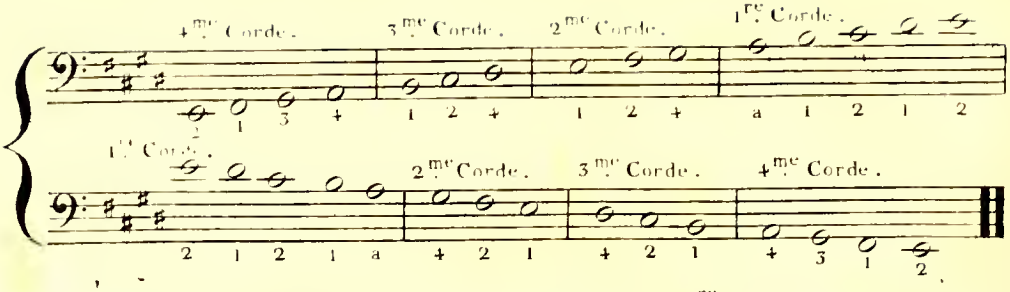
GAMME
de MI bémol Mineur.



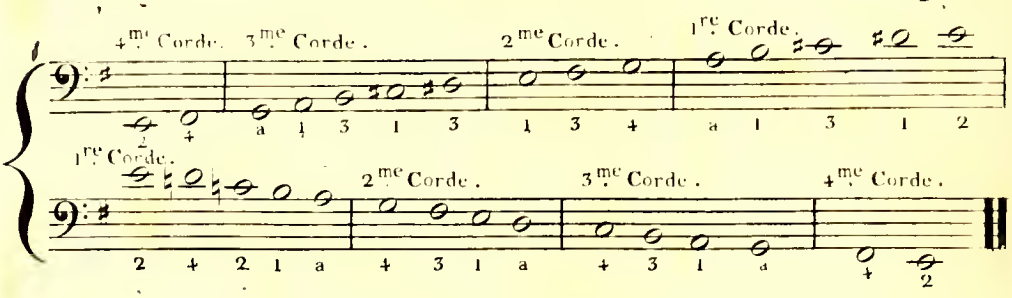
GAMME
de MI bémol Mineur, avec la Sixte Mineure en montant, et la Septième Majeure en descendant.



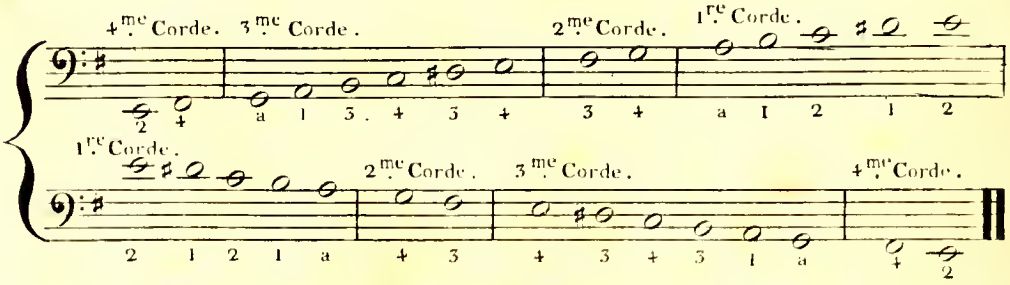
GAMME de MI Majeur.



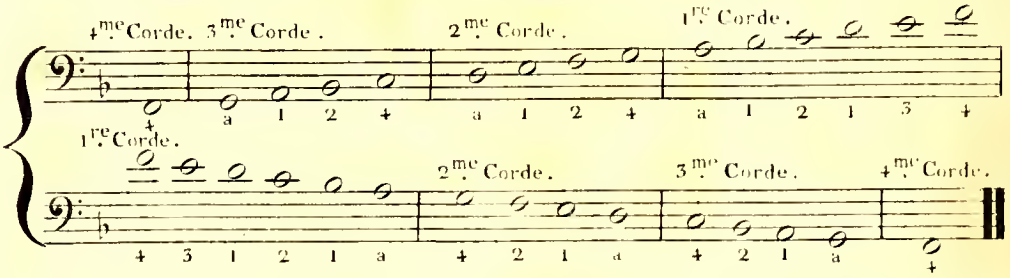
GAMME de MI Mineur.



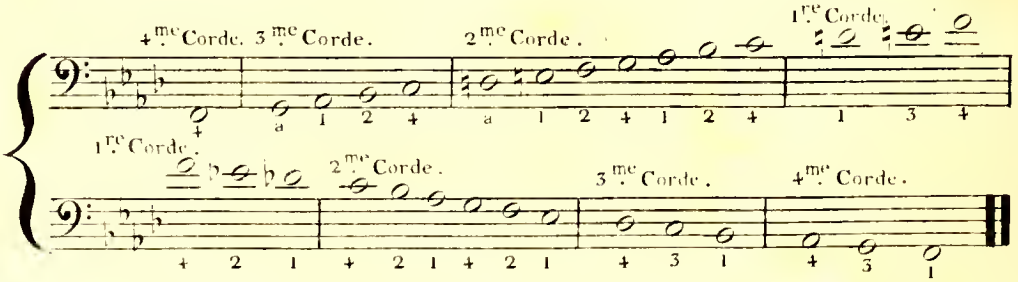
GAMME de MI Mineur, avec la Sixte Mineure en montant, et la Septième Majeure en descendant.



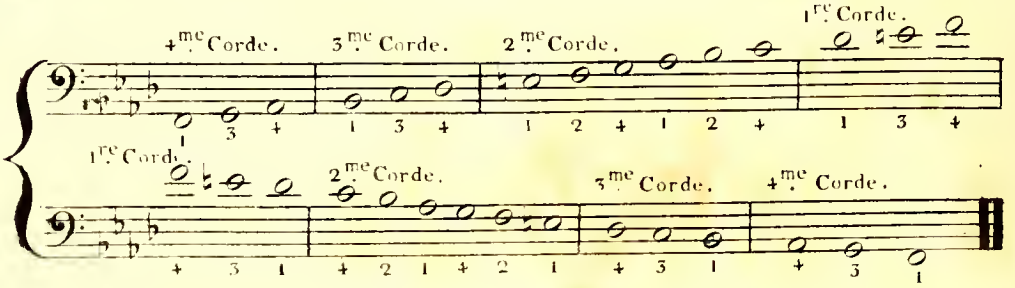
GAMME de FA Majeur.



GAMME de FA Mineur.



GAMME de FA Mineur, avec la Sixte Mineure en montant, et la Septième Majeure en descendant.



La Gamme de FA dieze majeur se trouve aux Gammes sans à-vide.

GAMME de FA dièze Mineur.

4.me Corde. 3.me Corde. 2.me Corde. 1.re Corde.

1 3 + 1 2 + 1 2 + a 1 2 1 3 +

1.re Corde. 2.me Corde. 3.me Corde. 4.me Corde.

+ 2 1 2 1 a + 2 1 a + 2 1 + 2

GAMME de FA dièze Mineur, avec la Sixte Mineure, en montant, et la Septième Majeure en descendant.

4.me Corde. 3.me Corde. 2.me Corde. 1.re Corde.

2 + 1 2 + a 1 2 + a 1 3 + 1 2

1.re Corde. 2.me Corde. 3.me Corde. 4.me Corde.

2 1 + 3 1 a + 2 1 a + 2 1 + 2

La Gamme de SOL bémol se trouve aux Gammes sans à-vide.

GAMME de SOL Majeur.

3.me Corde. 2.me Corde. 1.re Corde.

a 1 3 + a 1 3 + a 1 2 + 1 3 +

1.re Corde. 2.me Corde. 3.me Corde.

+ 3 1 + 2 1 a + 3 1 a + 3 1 a

GAMME de SOL Mineur.

3.me Corde. 2.me Corde. 1.re Corde.

a 1 2 + a 1 3 + a 1 2 + 1 3 +

1.re Corde. 2.me Corde. 3.me Corde.

+ 2 1 + 2 1 a + 2 1 a + 2 1 a

GAMME de SOL Mineur, avec la Sixte Mineure en montant, et la Septième Majeure en descendant.

3.me Corde. 2.me Corde. 1.re Corde.

a 1 2 + a 1 3 + a 1 2 + 1 3 +

1.re Corde. 2.me Corde. 3.me Corde.

+ 3 1 + 2 1 a + 3 1 a + 2 1

Les Gammes de SOL dièze et de LA bémol,

se trouvent aux Gammes sans à-vide.

GAMME de LA Majeur.

3me Corde. 2me Corde. 1re Corde.

1 2 4 a 1 2 4 a 1 3 1 2 1 2 3

1re Corde. 2me Corde. 3me Corde.

3 4 2 1 4 3 1 a 4 2 1 a 4 2 1

GAMME de LA Mineur.

3me Corde. 2me Corde. 1re Corde.

1 3 4 a 1 2 4 a 1 2 1 2 1 2 3

1re Corde. 2me Corde. 3me Corde.

3 4 2 1 4 2 1 a 4 2 1 a 4 3 1

GAMME de LA Mineur, avec la Sixte Mineure en montant, et la Septième Majeure en descendant.

3me Corde. 2me Corde. 1re Corde.

1 3 4 a 1 2 4 a 1 2 1 3 4 2 3

1re Corde. 2me Corde. 3me Corde.

3 2 4 3 1 2 1 a 4 2 1 a 4 3 1

GAMME de SI bémol Majeur.

3me Corde. 2me Corde. 1re Corde.

2 4 a 1 2 4 a 1 2 4 1 2 1 2 3

1re Corde. 2me Corde. 3me Corde.

3 2 4 2 1 4 2 1 a 4 2 1 a 4 2

GAMME de SI bemol Mineur

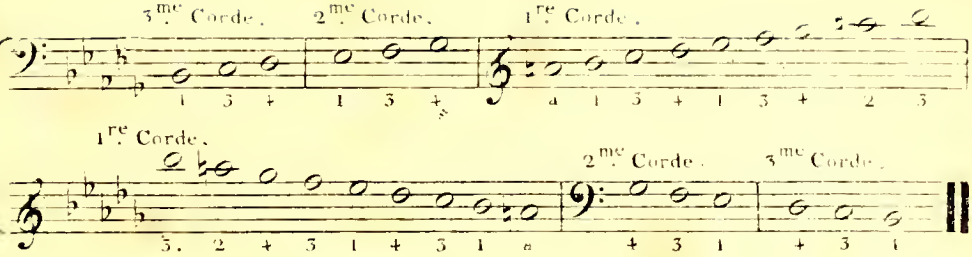
3me Corde. 2me Corde. 1re Corde.

1 3 4 1 2 4 a 1 3 4 1 2 1 2 3

1re Corde. 2me Corde. 3me Corde.

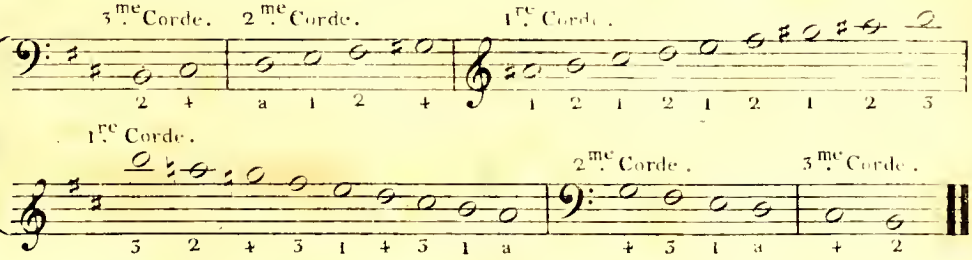
3 2 4 3 1 4 3 1 4 2 1 4 2 1 2

GAMME de SI bémol Mineur, avec la Sixte Mineure en montant, et la Septième Majeure en descendant.

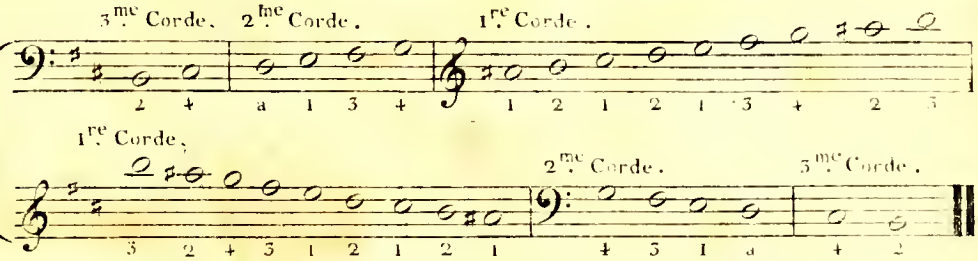


La Gamme de SI Majeur se trouve aux Gammes sans à-vide.

GAMME de SI Mineur.



GAMME de SI Mineur, avec la Sixte Mineure en montant et la Septième Majeure en descendant.

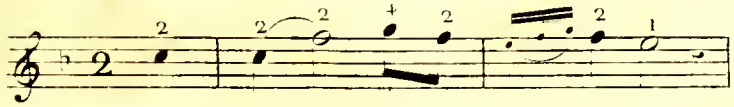


La Gamme d'UT bémol se trouve aux Gammes sans à-vide.

On trouvera peut-être extraordinaire que j'aie évité avec le plus grand soin, dans ces Gammes, de faire deux notes du même doigt, comme on le trouve dans tous les livres de principes qui ont été publiés jusqu'ici. Mon opinion est que cette manière est vicieuse, en ce qu'elle produit un mauvais effet. Tout le monde sait que c'est le tact des doigts qui fait le perle, et certes, il ne peut y avoir de tact, quand on glisse un doigt d'un semi-ton à l'autre, car si l'archet ne saisit pas bien l'instant où le doigt a glissé, pour attaquer la corde, on entend quelque chose de très-désagréable. On peut faire, il est vrai, deux notes du même doigt, un peu lentement; on passe même d'un intervalle de tierce, de quarte, de quinte, &c. en glissant fortement le même doigt, et ceci produit un très-bon effet, cela s'appelle porter le son.

EXEMPLE

Adagio.

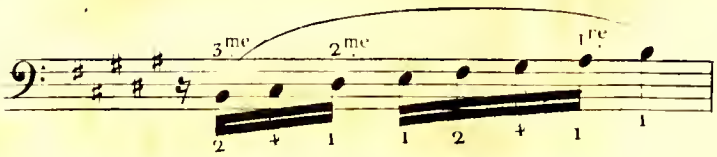


Ces glissades, si j'ose m'exprimer ainsi, se font plus ou moins rapidement, suivant l'expression qu'exige la mélodie, mais dans la vitesse, dont la netteté fait une grande partie du mérite, les notes du même doigt sont, à mon avis, insoutenables, en ce qu'elles s'opposent à cette netteté. En jouant à livre ouvert, si l'on se trouve surpris, n'ayant pas prévu la meilleure position, on fera mieux, sans contredit, de faire deux notes du même doigt, que de ne pas les faire du tout ; mais dans un SOLO étudié, on fera très-bien de les éviter. Par exemple, dans une roulade de Gamme coulée, ces notes du même doigt sont insoutenables.

EXEMPLE

En SI Majeur

Avec des notes du même doigt.

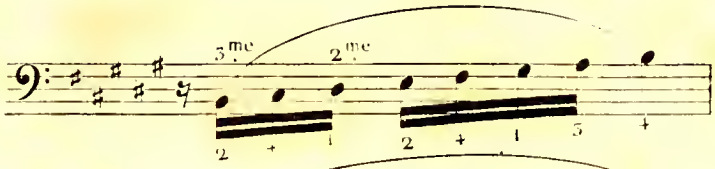


Il n'y a personne qui, ayant un peu de connaissance du Violoncelle, ne convienne que cette roulade se fait fort mal, et pourtant ce doigté est très-usité.

Voyons cette roulade de différentes manières, sans notes du même doigt.

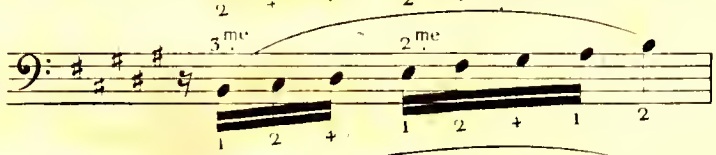
Première Manière.

3me et 2me Corde.



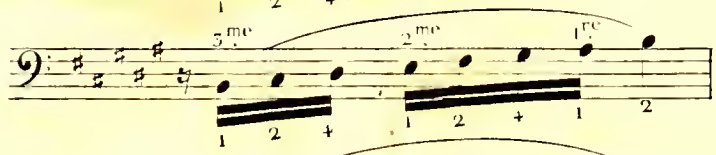
Seconde Manière.

3me et 2me Corde.



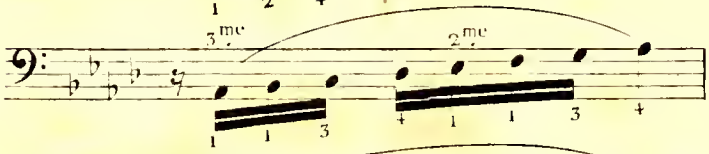
Troisième Manière.

3me 2me et 1re Corde.

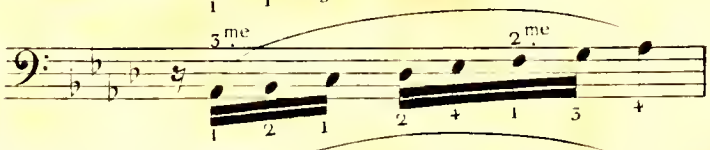


Même Roulade en LA bémol

Avec les notes du même doigt.



Sans notes du même doigt.



Donnons maintenant ces mêmes roulades, avec les notes du même doigt, en montant et en descendant, et on les trouvera encore plus vicieuses.

EXEMPLE

SI Majeur.

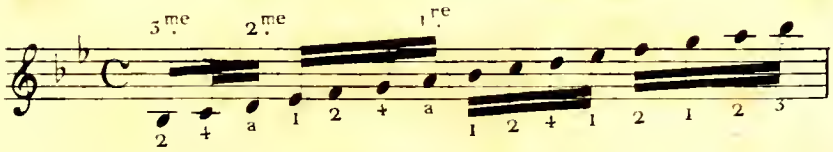
LA Majeur.

Voyons-les, en évitant les notes du même doigt.

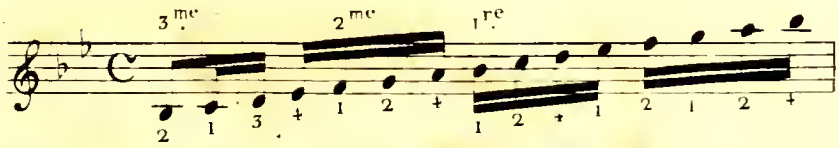
en SI Majeur.

en LA Majeur.

Je pourrois répéter ces exemples dans différents tons, mais je crois en avoir assez dit, pour prouver le vicieux des notes contigues du même doigt, et la nécessité de les éviter. L'on change quelque fois le doigté, à cause de l'emploi de l'archet, par exemple, si j'avois la double Gamme à passer en SI bémol à tout coup d'archet, ce qui s'appelle Détacher, je la doigterois tout simplement, comme dans l'exemple suivant:



Mais, si je devois faire la même double Gamme coulée, je la doigterois comme il suit, parce qu'il me semble qu'en évitant les à-vides, le son devient beaucoup plus egal



Il faut avoir l'oreille déjà très-exercée pour adopter ces manières de doigter, attendu que les à-vides sont un point de raliement pour l'intonation.

Je ne m'étendrai pas davantage sur ces choix de doigter, parce qu'ils dependront toujours du goût et des moyens des exécutants.

Il y a des passages où il faut de toute necessité faire deux notes du même doigt. Je les donnerai à l'article Passages sous le numéro 20.

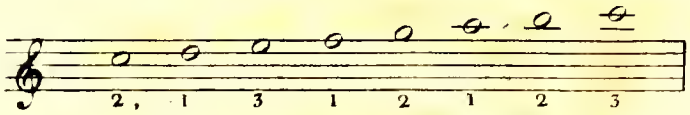
TITRE V.

Des Gammes sur la même Corde.

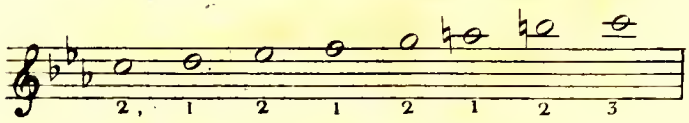
Nous commencerons à donner ces Gammes dans le ton d'UT Majeur et Mineur, sur la première corde, et nous continuerons de ton en ton.

Gamme en UT sur la Première Corde.

UT Majeur.



UT Mineur.

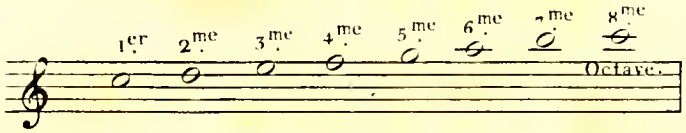


L'on fera bien attention au doigté de cette Gamme, parce qu'elle doit représenter toutes les autres.

Comme les degrés de la Gamme sont les mêmes dans tous les tons, les mêmes degrés doivent être doigtés dans tous les tons avec les mêmes doigts.

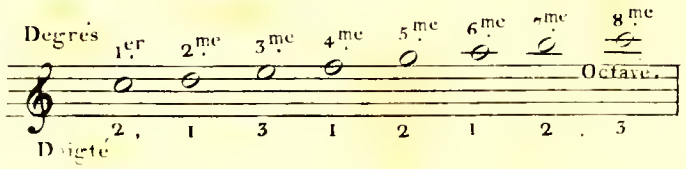
Nous dirons, par exemple, en UT: UT est premier degré; RE, deuxième: MI, troisième; FA, quatrième; SOL, cinquième; LA, sixième; SI, septième; et UT, Octave ou huitième.

EXEMPLE des Dégrés.

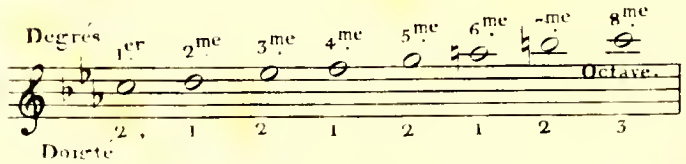


Voyons maintenant les exemples des degrés et du doigté; j'écrirai les degrés dessus, et le doigté dessous.

GAMME d'UT Majeur.



GAMME d'UT Mineur.

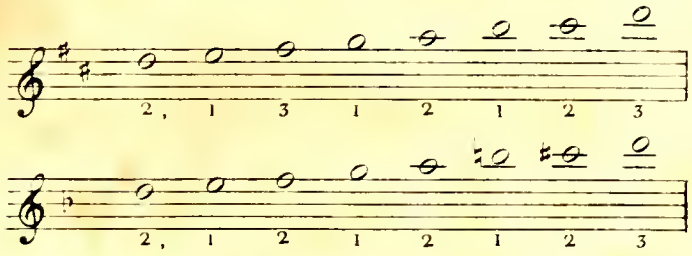


L'on voit que la tonique UT, ou premier degré, se prend du second doigt, comme cela se presente naturellement, mais, ce qui est bien à observer, c'est le deuxième degré qui se prend du premier doigt, parce qu'il se prendra toujours, dans tous les tons, du premier doigt, et aura toujours aussi la même succession de doigts que nous voyons dans cette première Gamme.

Il est encore à observer, que ce ne sont pas les mêmes notes que l'on fait avec les mêmes doigts, mais les mêmes degrés. L'on pourroit dire que cette manière régulière de monter la Gamme sur la même corde, est mathématique. Donnons la Gamme en RÉ, pour prouver cette assertion.

GAMME de RÉ Majeur.

GAMME de RÉ Mineur.

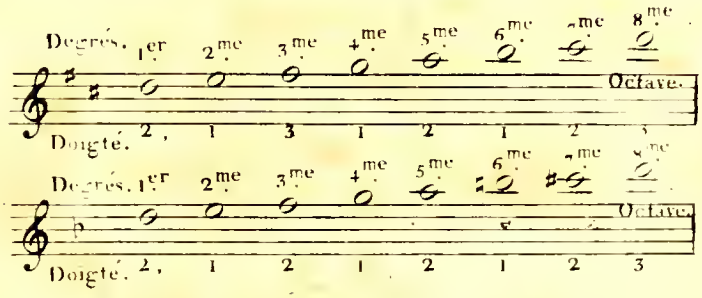


Dans le ton de RÉ, la tonique est RÉ et parconséquent premier degré; MI, est deuxième; FA, troisième; SOL, quatrième; LA, cinquième; SI, sixième; UT, septième; RÉ, octave ou huitième degré.

Voici un second exemple comparatif du doigté et des degrés; j'écrirai de même les degrés dessus et le doigté dessous.

GAMME de RÉ Majeur.

GAMME de RÉ Mineur.

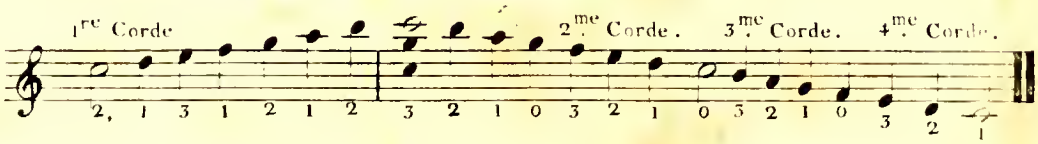


L'on doit voir que cette Gamme de RÉ, s'est montée avec les mêmes doigts que celle d'UT, non par les mêmes notes, mais par les mêmes degrés.

Il résulte deux grands avantages de doigter avec cette regularité; le premier, c'est que les degrés étant toujours à la même distance respective les uns des autres, cela facilite infiniment la justesse; le second, c'est que l'octave ou huitième se trouvant toujours du même doigt, porte tout naturellement dans la position la plus avantageuse du ton où l'on est; car en descendant la Gamme, et posant le pouce, comme il se présente tout naturellement, derrière le premier doigt, l'on a les deux octaves du ton où l'on joue, dessous la main.

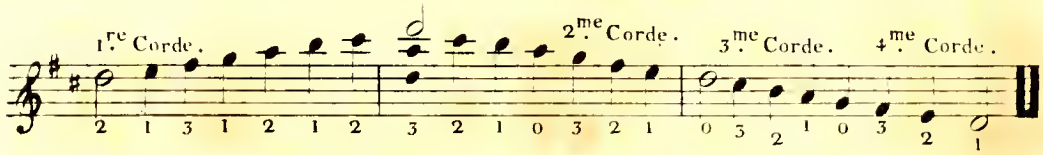
Reprenons, pour prouver ceci, les deux Gammes d'UT, et de RE. J'indiquerai le pouce par un O. J'observerai aussi, que les deux points marqués dessous l'UT d'en haut, ne doivent pas se jouer; ils indiquent seulement que le pouce doit se poser sur ces deux points, en même temps que le troisième doigt sur l'UT.

GAMME d'UT Majeur

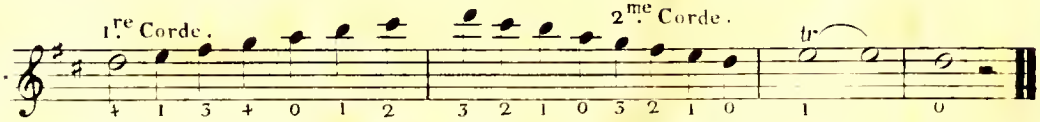


Le même procédé pour placer le pouce, a toujours lieu dans ces Gammes, et si on a soin de ne pas lever le premier doigt, le pouce se trouvera placé juste derrière lui tout naturellement; au lieu qu'en levant le premier doigt, le pouce se placera presque toujours faux, faute de point d'appui.

GAMME de RE Majeur



Je ne donne pas ces Gammes en mineur, parceque la huitième se trouvant de même du troisième doigt, c'est absolument la même chose, et ce que j'aurois à dire, ne seroit qu'une longueur inutile. On pourroit m'observer que la Gamme de RÉ est plus simple et plus facile comme l'exemple suivant.



Je réponds à celà que je ne désaprouve point du tout cette manière de monter la Gamme en RE; je m'en sers même souvent, en ce qu'elle est très-commode, attendu que le LA harmonique se prend tres-bien du pouce; mais cette manière de monter la Gamme ne convient qu'à quelques tons; aussi les personnes qui ne connoissent que cette manière de mettre le pouce, ne savent plus où mettre les doigts, quand elles ne jouent plus dans les tons ouverts, c'est-à-dire, en RÉ, en LA, en UT, ou en SOL; au lieu que la Gamme dont il est question ici, est absolument la même dans tous les tons, et amène toujours les mêmes résultats.

Reprenons cette Gamme, toujours sur la première corde en RE bemol et en MI bemol.

GAMME de RE bémol Majeur.

GAMME de RE bémol Mineur

GAMME de MI bémol Majeur

GAMME de MI bémol Mineur

Comme passé le SOL dièze et le LA bémol sur la première corde, on ne se sert plus du petit ou quatrième doigt, on ne trouvera plus le troisième doigt sur le troisième dégré en majeur, mais bien le second doigt, comme en mineur; c'est au joueur à l'avancer à sa place.

GAMME de MI Majeur.

GAMME de MI Mineur.

GAMME de FA Majeur.

GAMME de FA Mineur.

GAMME de FA dièze ou SOL bémol Majeur.

GAMME de FA dièze ou SOL bemol Mineur. Cette dernière est inusitée.

GAMME de SOL Majeur.

GAMME de SOL Mineur.

GAMME de LA bémol Majeur.

GAMME de SOL dièze Mineur.

GAMME de LA Majeur.

GAMME de LA Mineur.

L'on pourra monter ces Gammes plus haut, si l'on veut; c'est toujours le même principe et le même doigté.

Comme j'ai commencé par la Gamme d'UT du second doigt, sur la première corde, il reste à donner, pour completter toutes les Gammes sur la première corde, la Gamme de LA, à commencer du LA à-vide de la première corde, et celle de SI bémol et de SI naturel.

GAMME de LA Majeur.

GAMME de LA Mineur.

On peut monter la double octave, dans ce ton, sur la même corde.

GAMME de LA Majeur avec la double Octave.

Il me reste à donner les Gammes de SI bemol et de SI naturel, mais je dois observer auparavant qu'il se trouve ici une exception à la règle générale que je viens d'établir. L'on se ressouviendra que j'ai dit qu'on devoit bien faire attention que le second dégré doit toujours se prendre du premier doigt, et on a du voir que cette règle a été observée jusqu'ici; mais en SI, cela n'est pas praticable, parceque la tonique ou premier degré, ne pouvant se faire que du premier doigt, il seroit impossible de prendre le second degré du premier doigt, sans faire deux notes de suite du même doigt, ce qui produiroit un fort mauvais effet. Voici comment ces Gammes se font sur la même corde.

GAMME de SI bémol Majeur.

GAMME de SI bémol Mineur.

GAMME de SI bémol avec la double Octave.

GAMME de SI Majeur.

GAMME de SI Mineur.

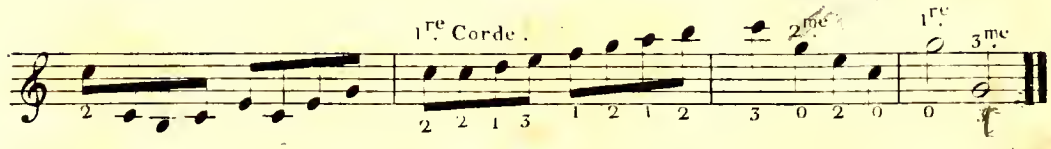
On voit qu'au lieu de mettre le premier doigt sur le second degré, c'est le second doigt qui prend sa place; et au troisième degré c'est le quatrième doigt qui prend la place du troisième; mais après cela on met le premier doigt sur le quatrième degré, et de suite, comme les autres Gammes.

Voici toutes les Gammes sur la même corde; l'on peut les recommencer sur la deuxième corde, sur la troisième et la quatrième, si l'on veut, cela apprendra à bien connaître le manche.

Le grand avantage de cette manière est d'être régulière, de façon que celui qui monte bien une Gamme, les monte bien toutes. Elle a aussi celui que le pouce se trouve posé à sa véritable place. Il y a des personnes qui mettent tout de suite le pouce, mais cette manière est très-hazardée, parcequ'il faut, dans ce cas, que toute la main saute, au lieu que le pouce se pose bien plus naturellement et plus surement, en venant immédiatement après les doigts, puisque sa distance est deja toute mesurée.

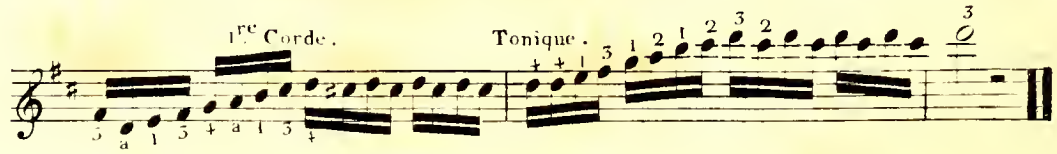
J'ai dit dans le commencement de cet article, qu'il falloit bien faire attention au deuxième degre qui doit toujours se prendre du premier doigt. A présent que l'on a eu toutes les Gammes dessous les yeux, l'on doit en être convaincu; mais ce qui n'est pas de rigueur, c'est la tonique ou premier degré que j'ai toujours prise du second doigt. Je l'ai fait, parce qu'il falloit bien partir d'un point, mais on va voir par quelques exemples que je vais donner, que cette tonique se prend de tems en tems du second ou du quatrième doigt. Commençons d'une octave plus bas, et alors nous verrons que le second ou le quatrième doigt dépendent souvent du ton ou de la tournure des passages. en UT, par exemple, la tonique ou premier degré se trouve du second doigt.

EXEMPLE



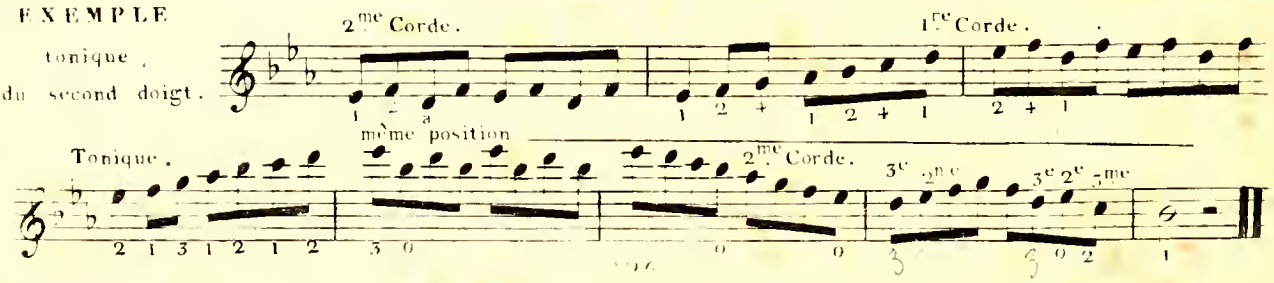
En RÉ, la tonique ou premier degré se trouvera sous la main du quatrième doigt.

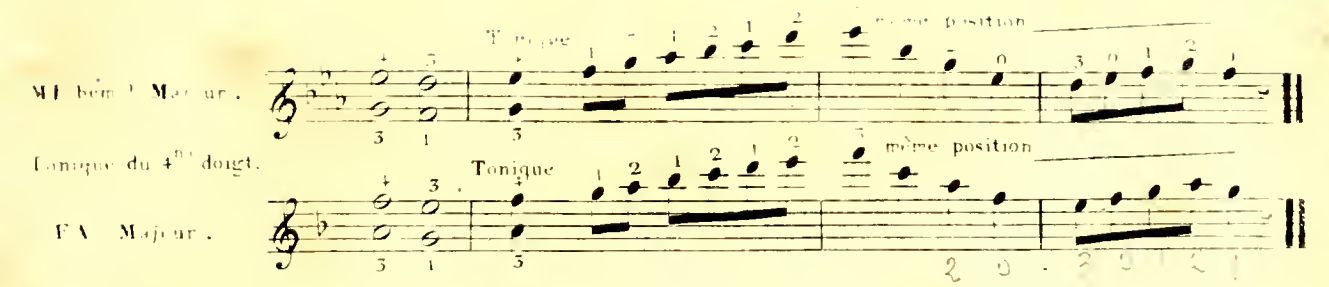
EXEMPLE



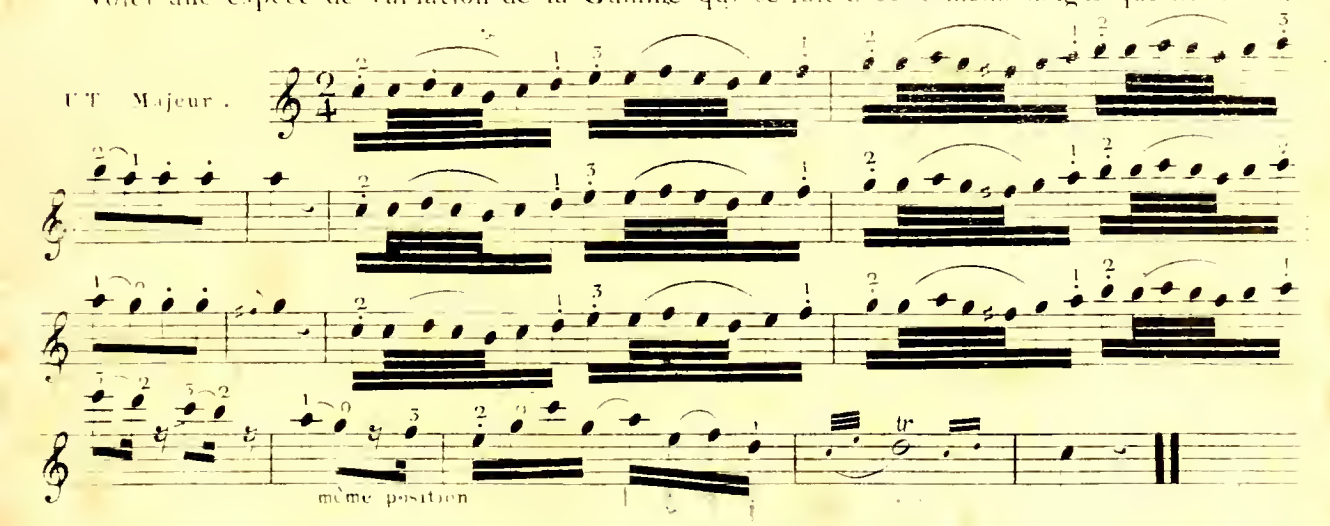
En MI bémol, cette même tonique se prendra du second ou du quatrième doigt, suivant la tournure du passage qui le précedera.

EXEMPLE
tonique du second doigt.

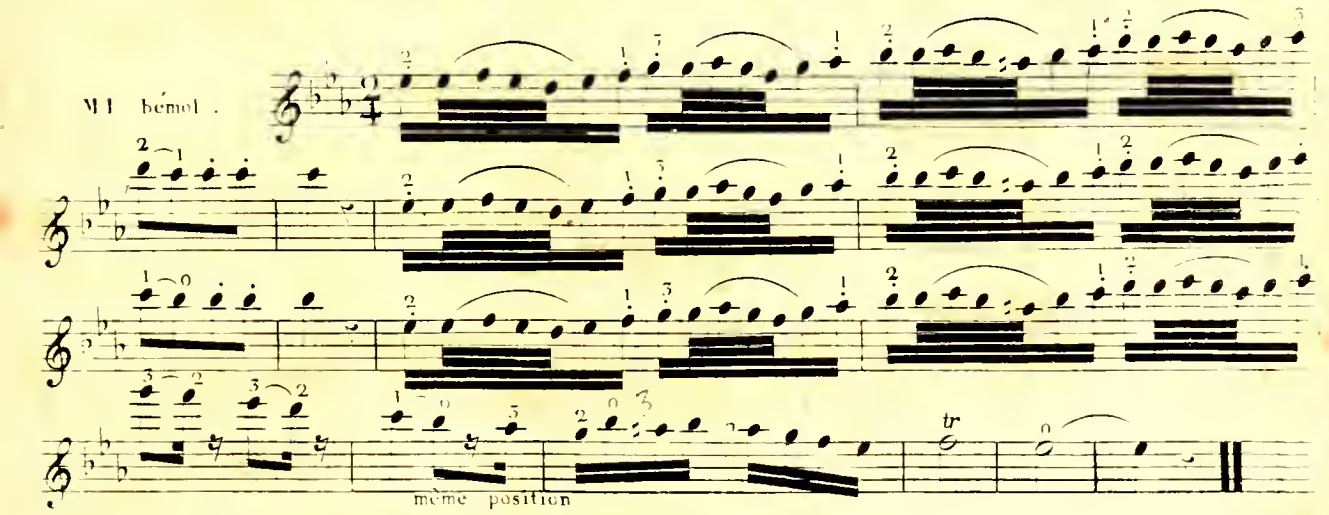




Voici une espece de variation de la Gamme qui se fait avec le même doigté que les Gamme



On peut faire ce passage dans tous les tons, comme les Gammes; voyons en MI bémol



Ces sortes de passages ne se rencontrent pas toujours comme ils sont ici; quelquefois ils sont plus courts, quelque-fois plus longs; mais celui qui les aura exercés dans différents tons, et par cette Gamme, comme ci-dessus, ne se trouvera jamais embarassé.

Ceci nous mèneroit à donner un apperçu de plusieurs passages qui se font d'un bout du manche à l'autre, sans employer le pouce. On s trouvera au titre Passages.

SUPPLEMENT

Aux Gammes sur la même Corde.

J'ai cru devoir traiter cet article à part, quoiqu'il soit une suite de l'autre, afin de le rendre plus clair et plus intelligible.

On saura donc qu'il y a encore deux manières de monter les Gammes sur la même corde, quand le pouce est déjà posé; toutes les deux, quoiqu'un peu différentes, sont très-bonnes. Je me garderai même de décider laquelle doit être la meilleure; cela dépend beaucoup de l'habitude. Il y a des personnes qui se servent plus facilement de la première maniere; d'autres qui réussissent mieux avec la seconde.

Supposons que le pouce soit déjà posé sur le FA et le SI bémol.

EXEMPLES.

Position du pouce.

Première Manière. FA Majeur.

Position du pouce.

Seconde Manière. FA Majeur.

Voyons un ton plus haut en SOL.

Première Manière.

Seconde Manière.

On voit que c'est le même doigté, majeur ou mineur, je vais précéder la Gamme de quelques notes, pour rendre la demonstration plus sensible.

Première Manière FA Majeur.

2me Corde.

Seconde Manière, même ton.

Ces Gammes se font toujours avec les mêmes doigts, majeur ou mineur, et même dans tous les tons; il n'y a que la position du pouce qui change; on a dû voir que son emploi sur la première corde, est toujours la tonique.

Je vais donner pour dernier exemple le même passage en LA majeur et mineur.

Première Manière. LA Majeur.

2me Corde.

Seconde Manière. LA Mineur.

2me Corde.

J'ai peut-être paru, en démontrant les Gammes sur la même corde, vouloir prohiber la manière de monter tout de suite avec le pouce; il est bien vrai qu'elle ne s'adapte pas à tous les tons, mais dans les tons ouverts, comme LA, RÉ, SOL et UT, elle est très-avantageuse par deux raisons; la première, c'est que la quantité de sons harmoniques qui se rencontrent, rend le son très-joli; la seconde, c'est qu'elle est aisée et commode, le pouce montant toujours sur des sons harmoniques qu'il prend facilement. Pour que la corde rende le son harmonique, il ne faut pas que le doigt soit appuyé dessus, mais posé legèrement. Pour cet effet, je marquerai de ce signe ∧ les sons qui sont harmoniques, et où le doigt ne doit point appuyer.

EXEMPLE
en LA Majeur.

EXEMPLE
en RE Majeur.

EXEMPLE
en SOL Majeur.

EXEMPLE
en UT Majeur.

On pourroit présenter ces exemples de mille manières, et chercher à leur donner de l'élegance, mais j'ai cru devoir m'en tenir aux Gammes, puisque ce sont elles que je traite; je ne me suis même étendu un peu longuement sur les articles qui les développent, que parcequ'on ne sauroit trop bien les posseder

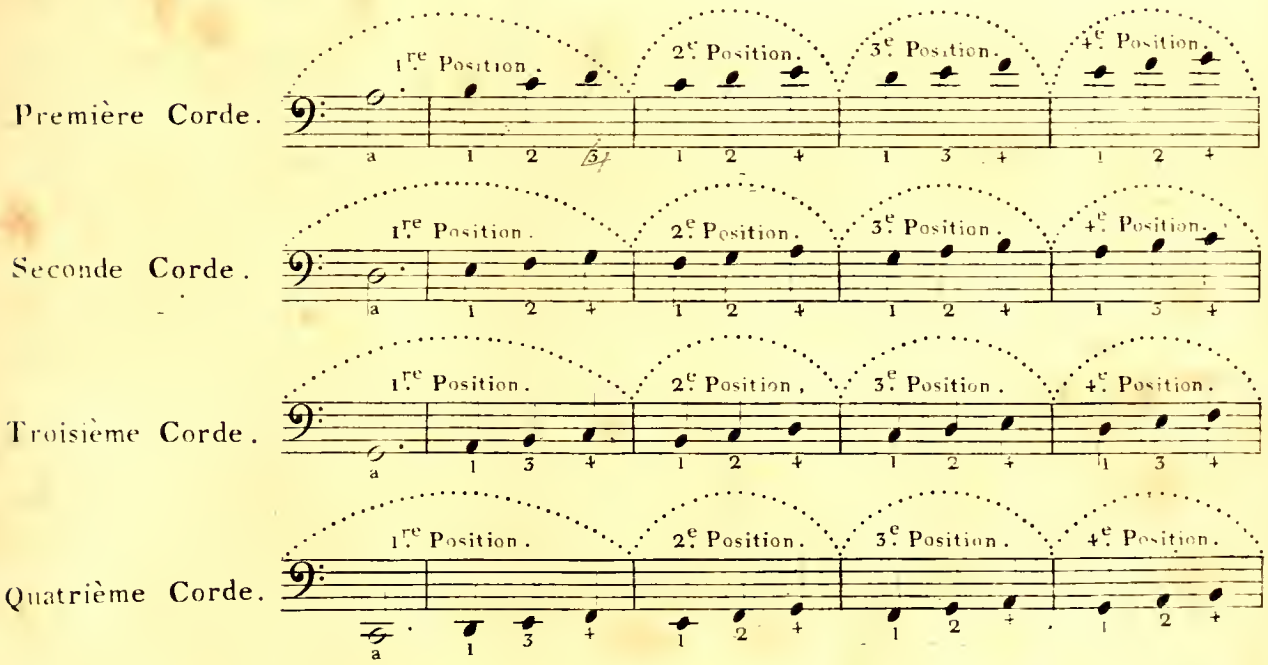
TITRE VI.

Des quatre premières Positions dans le Manche

Il y a quatre premières positions dans le manche. C'est dans ces quatre premières positions que l'on se sert du petit ou quatrième doigt ; mais passé cela, on ne s'en sert plus.

EXEMPLE.

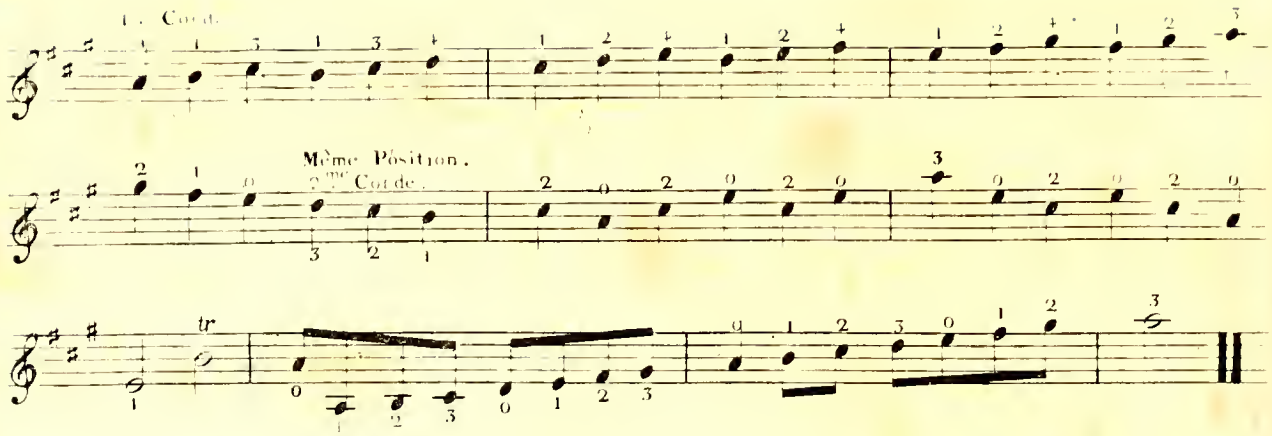
Des quatre premières Positions.



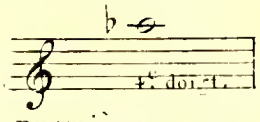
Ainsi depuis l'UT d'en-bas jusqu'au premier SOL, sur la première corde, on se sert du petit doigt, ce SOL fut-il dièze ; mais dès qu'on vient au LA naturel, qui est l'octave de la première corde ; sur la seconde au RÉ ; sur la troisième au SOL ; et sur la quatrième à l'UT, qui sont leurs octaves, le petit doigt est suprimé, et on se sert du troisième, parceque le pouce peut alors venir derrière, et qu'on a les deux octaves dessous la main.

Reprenons les quatre premières positions sur la première corde, en LA majeur ; nous y ajouterons la cinquième position, afin qu'on voye qu'on quitte le petit doigt, et que le pouce peut se poser très-naturellement sur la quinte MI et LA.

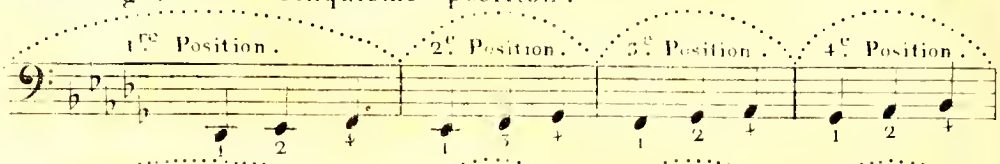
EXEMPLE.

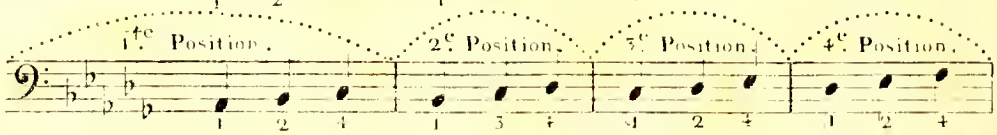


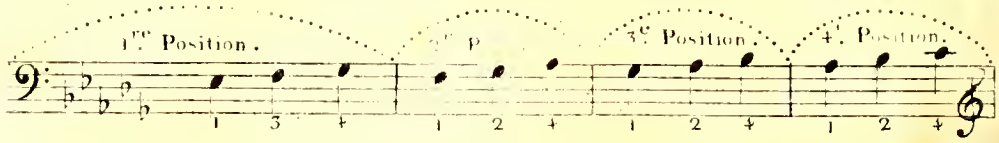
Je n'ai donné cet exemple que pour faire voir qu'on quitte le quatrième ou petit doigt à l'octave de la corde qui vient à la cinquième position. cependant, comme il n'y a point de règles sans exception, je vais montrer le petit doigt employé dans la cinquième position, mais ce n'est que dans le cas où le LA de la première corde est bémol, parcequ'alors on n'a pas encore atteint l'octave de la corde.

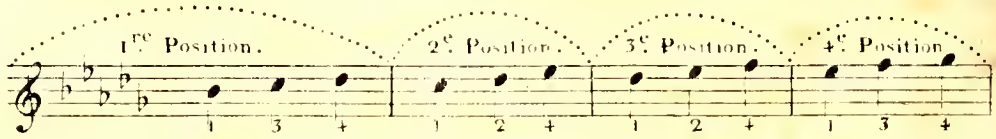
Voici ce LA. 

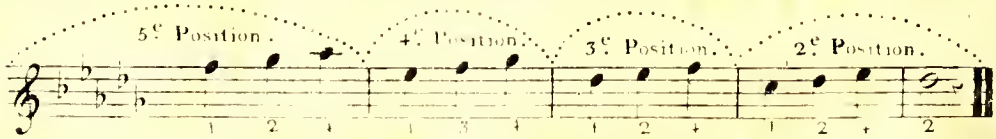
Reprenons les quatre premières positions sur les quatre cordes; on verra dans le ton de RÉ bémol, le LA bémol sur la première corde, du petit doigt, à la cinquième position.

Quatrième Corde. 

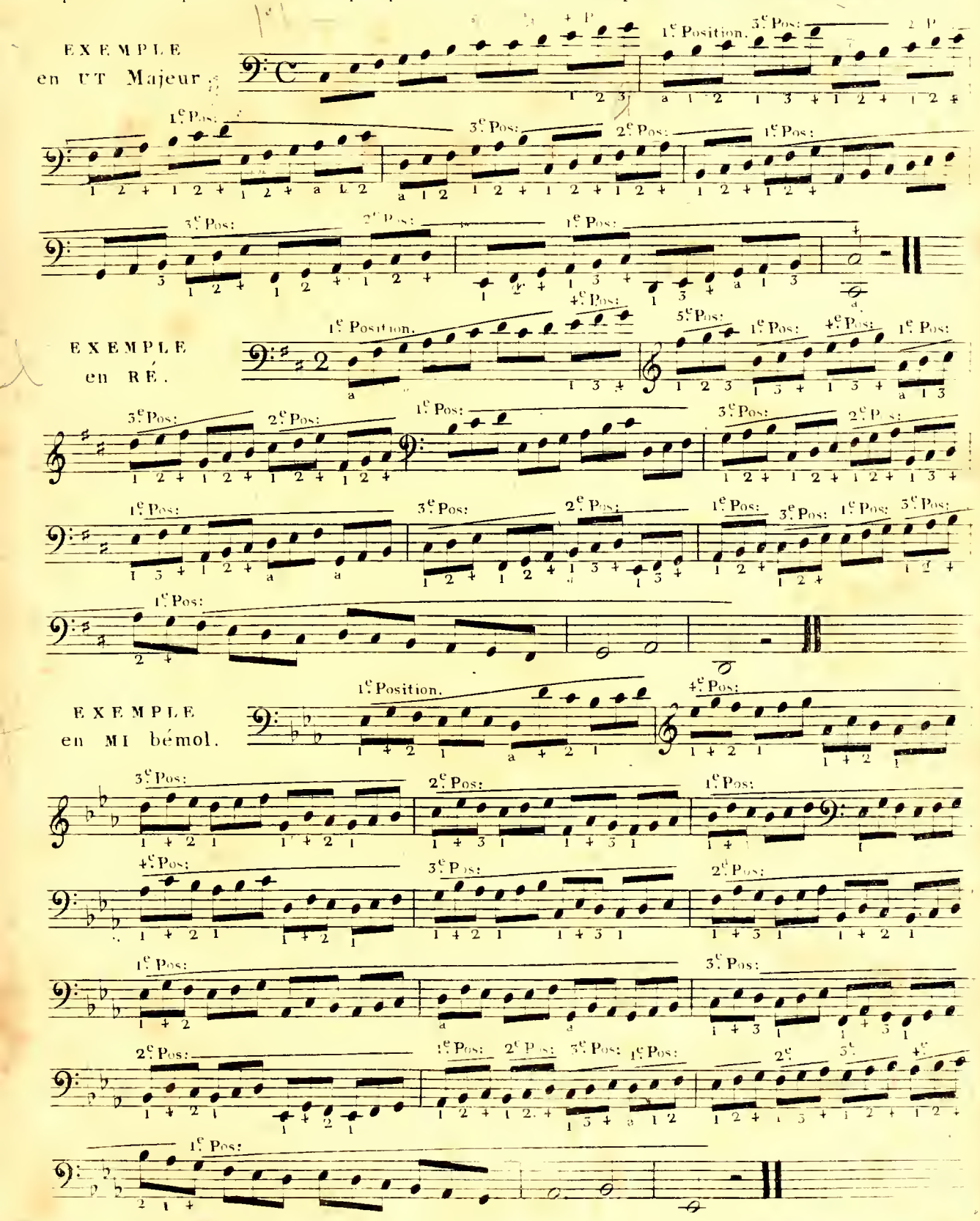
Troisième Corde. 

Seconde Corde. 

Première Corde. 



Si l'on veut bien connoître le manche, il faut beaucoup s'exercer dans les quatre premieres positions ; voici quelques suites de Gammes qui me semblent bonnes à cet effet.



Autre petit Exercice en RE de Corde en Corde.

1e Position 2e Pos: 3e 1e 2e 3e

4e 2e 3e 4e 3e 3e 4e 2e 3e 1e 2e 1e Pos:

2e 3e 1e 2e 1e Pos: 3e 4e 2e

3e 1e 2e 1e Pos: 3e 4e 2e 3e 1e 2e demi-Position.

Ce que nous venons de faire en finissant, s'appelle Demi-Position; elle fait bien partie de la première, mais pour ne rien changer aux dénominations, je la donne telle qu'elle est connue: La voici:

Demi-Position.

4e Corde. 3e Corde. 2e Corde. 1e Corde.

On trouvera au titre Exercices, sous le numéro 19, un morceau que l'on doit jouer tout entier, à cette demi-position, sans déranger la main.

Autre EXEMPLE en MI Majeur.

1e Position. 2e 3e 1e Pos: 2e 3e

4e 1e 3e 2e 1e demi-Pos: 3e Pos:

2e 1e Pos: demi-Position. 3e Pos: 2e 1e 2e

1e demi-Position.

En voilà assez pour donner un apperçu du jeu des quatre premières positions. On ne fera pas mal de s'y exercer, car il faut absolument sur le Violoncelle savoir démancher. On a pu voir jusqu'ici qu'on ne peut pas même faire sans cela, la première Gamme en UT mineur, à cause du LA bémol qui se rencontre dans cette Gamme: il en est de même de beaucoup d'autres.

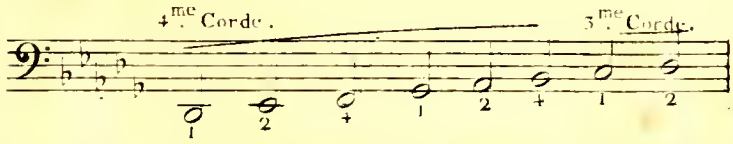
Ceci nous conduit à donner les Gammes par trois ou sans à-vide, attendu que les exercices précédents mettent à même de les entendre, et de pouvoir les exécuter.

TITRE VII.

Des Gammes doigtées par Trois, et sans à-vide.

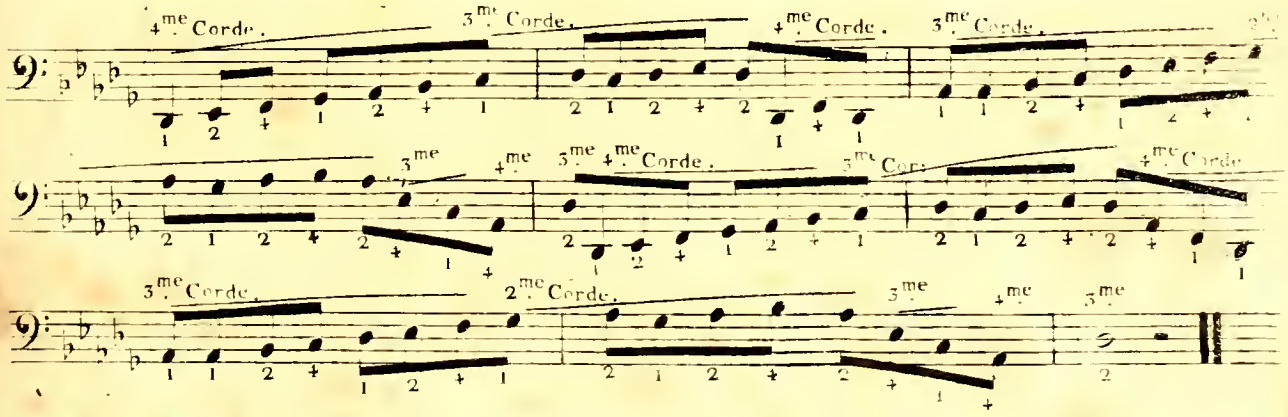
Pour bien entendre ces Gammes, il faut un peu compter. la Gamme est composée de huit degrés, y compris l'octave qui la complette. la double Gamme de quinze degrés, la double octave qui la complette, comprise et la triple Gamme de vingt-deux degrés, sa triple octave comprise.

On doit toujours commencer la tonique la plus grave de ces Gammes, du premier doigt; et comme cette manière de doigter la Gamme, convient aux tons où il y a assez de bémols ou de dièzes, pour ne pas pouvoir se servir des à-vides, nous allons donner le premier exemple en RÉ bémol, d'une Gamme seulement en la commençant, du premier doigt, elle finira du second, par la raison que trois et trois font six et deux font huit.



Le point d'arrêt de cette Gamme à son octave du second doigt, est riche, en ce que l'on peut faire des choses relatives au ton où l'on est.

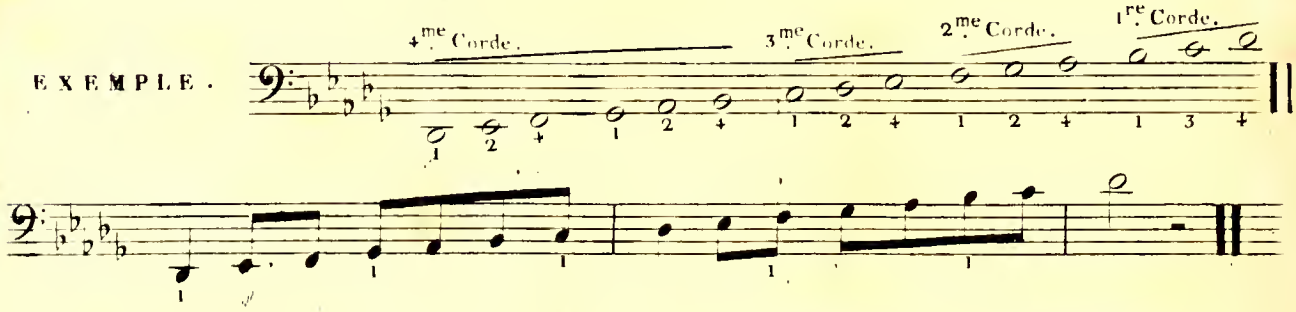
EXEMPLE en faisant la Gamme en RÉ bémol et en LA bémol.



En commençant la tonique du premier doigt, on aura toujours l'octave du second doigt, dans quelque ton que l'on joue, même dans les tons ouverts, si l'on evite les a-vides.

Passons à la double Gamme, toujours dans le même ton, j'ai dit qu'elle étoit composée de quinze degrés, la double octave comprise; ainsi, puisque l'on monte par trois, elle doit être faite en cinq mouvements, et la double octave doit se trouver du petit doigt.

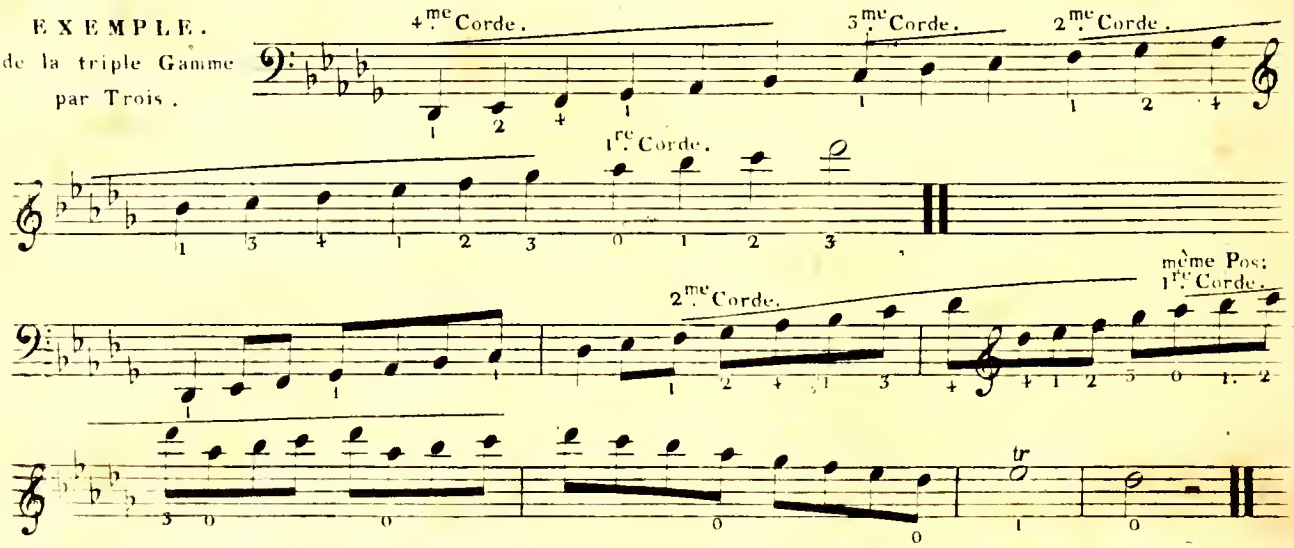
EXEMPLE.



Si l'on veut monter la triple Gamme par trois dans le même ton, on la montera par la seconde corde.

J'ai dit précédemment que la triple Gamme, avec la triple octave qui la complette, font vingt-deux degrés. Sept mouvements par trois font vingt-un, et comme le pouce se place entre le sixième et le septième mouvement, et que le pouce compte pour un, cela fait vingt-deux.

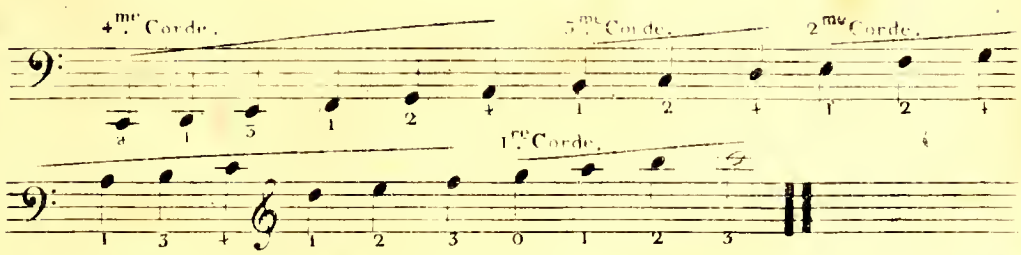
EXEMPLE.
de la triple Gamme
par Trois.



Le résultat de la double Gamme est d'amener au quatrième doigt, ce qui est juste. Celui de la triple Gamme est d'amener au troisième doigt, et ayant le pouce derrière, l'on a les deux octaves du ton où l'on joue, dessous la main. Dans tous les tons ce sera la même chose.

On aura le même resultat dans les tons ouverts, si on évite les à-vides. J'en donnerai un seul exemple en UT.

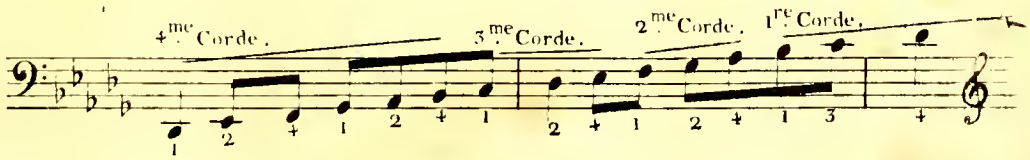
Triple GAMME d'UT Sans à-vide.



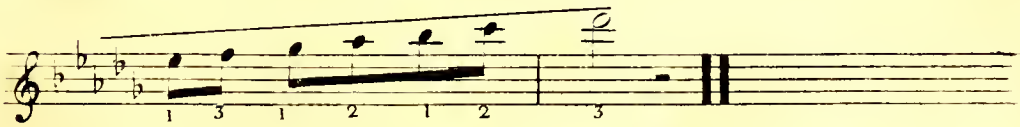
Je ne crois pas devoir multiplier ici les exemples; je ne compte parler qu'à des professeurs, ou à de forts amateurs. Les commencants ne doivent pas même regarder ceci; il faut déjà avoir pour le comprendre et l'exécuter, une très-grande habitude du Violoncelle, sans quoi l'on se fausseroit l'oreille; les à-vides étant des points de ralliement très-nécessaires pour l'intonation.

Si l'on ne veut pas monter la triple Gamme toute entière par trois, on n'aura qu'à prendre après le quatrième doigt, celle sur la même corde que j'ai donné ci-devant, et l'on aura le même résultat.

EXEMPLE en RE bémol.

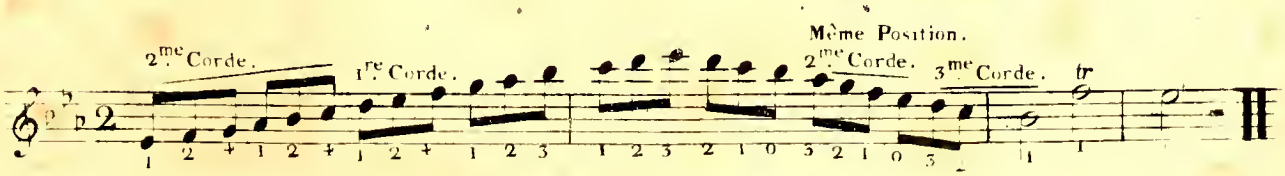


Cette double Gamme finie, on prend le MI du premier doigt, comme dans la Gamme sur la même corde.



Et la même chose dans tous les tons. On doit voir que ces différentes manières au lieu de nuire les unes aux autres, se combinent très-bien ensemble.

La double Gamme en MI bémol, comme elle se trouve dans l'exemple suivant se fait très-facilement.



A-présent que je crois en avoir dit assez pour demontrer comment se font ces Gammes, je vais donner par ordre, celles que j'ai promis au titre Gammes dans le manche et qui étant dans des tons où il y a beaucoup de diezes et de bémols, ne se peuvent faire aisément que de cette manière.

GAMME de RÉ bémol Majeur.

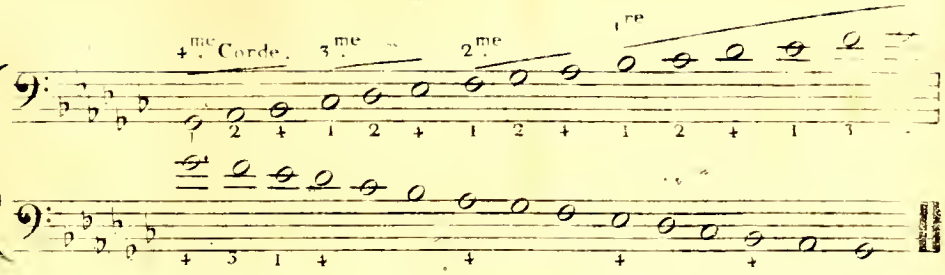
GAMME de RÉ bémol Mineur.

GAMME de RÉ bémol Mineur avec la Sixte Mineure en montant, et la Septième Majeure en descendant.

GAMME d'UT dieze Majeur.

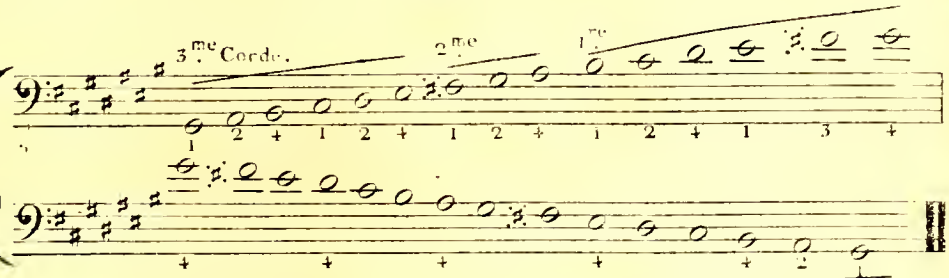
GAMME de FA dieze Majeur.

GAMME de SOL bémol Majeur.

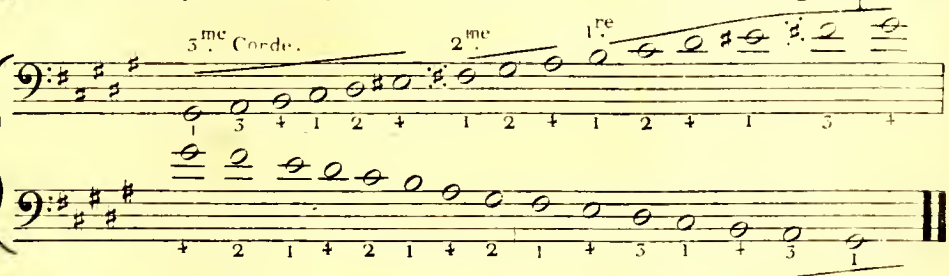


La Gamme de SOL bémol mineur, est absolument inusitée, à cause du SI double bemol, et du MI double bemol.

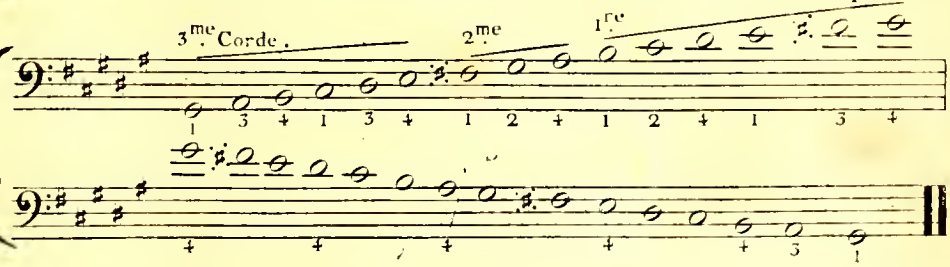
GAMME de SOL dièze Majeur.



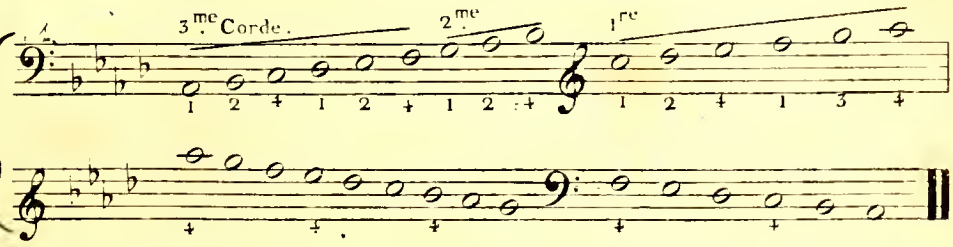
GAMME de SOL dièze Mineur.



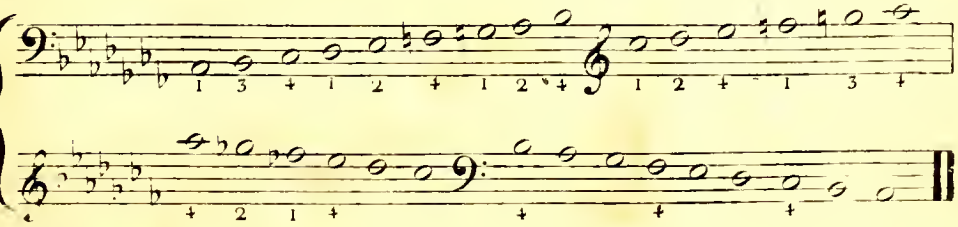
GAMME de SOL dièze Mineur avec la Sixte Mineure en montant, et la Septième Majeure en descendant.



GAMME de LA bémol Majeur.



GAMME de LA bémol Mineur.



GAMME de LA bemol Mineur avec la Sixte Mineure en montant, et la Septième Majeure en descendant.

GAMME de SI Majeur.

3me Corde. 2me 1re

GAMME d'UT bemol Majeur.

3tre Corde. 2me 1re

La Gamme d'UT bémol mineur, est absolument inusitée, à cause du MI, du LA, et du SI double bemol.

TITRE VIII.

De la Gamme Chromatique.

Qui s'adapte à tous les Tons.

Cette Gamme est la même majeure ou mineure, puisqu'en montant ou descendant d'une tonique, à son octave, on parcourt les douze degrés chromatiques, que ce soit en majeur ou mineur. Le mode n'est donc determiné que par ce qui précède la Gamme ou la suit. Elle est neutre par elle-même, et peut être placée indifféremment en majeur ou en mineur.

Elle est egalement la même pour le doigté dans tous les tons, parceque le ton ne peut être déterminé que par le point de départ et celui d'arrêt; aussi verra-t-on, quand je la presenterai dans les douze tons chromatiques, qu'elle n'est qu'une, pour le doigté.

Cette Gamme se monte avec trois doigts ; le petit ou quatrième doigt est supprimé comme inutile, parcequ'on rencontre toujours l'à-vide là où il est nécessaire. Je me garderai donc bien de la proposer avec l'emploi du quatrième doigt, et cela pour deux raisons. La première, c'est qu'il s'oppose à la régularité du doigté ; la seconde, c'est que les à-vides sont d'un grand secours pour le ralliement de l'intonation, et que s'il est difficile de jouer juste par marche diatonique, il l'est bien davantage par marche chromatique.

Quand j'ai dit ci-dessus que le quatrième doigt doit être supprimé, j'entends dans le courant de la Gamme qui se monte de trois en trois doigts, mais on s'en servira pour finir ou terminer la Gamme, quand il se trouvera nécessaire, ainsi qu'on le verra dans les exemples suivants.

On aura soin de remarquer que l'on prend toujours

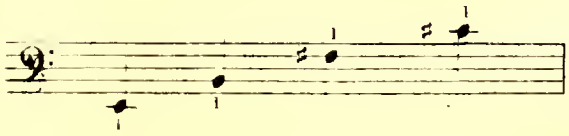
Le MI naturel à la quatrième Corde, du premier doigt.

Le SI naturel de la troisième Corde, du premier doigt.

Le FA dièze de la seconde Corde, du premier doigt.

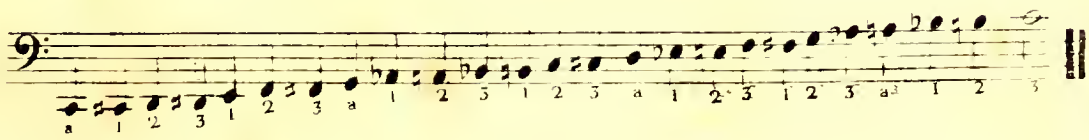
L'UT dièze de la première Corde, du premier doigt.

EXEMPLE.



Nous allons maintenant parcourir cette Gamme dans tous les tons, afin qu'on voye qu'on monte toujours du premier doigt, sur les quatre notes indiquées ci-devant.

GAMME en UT.



GAMME de RE bémol.

GAMME de RE.

GAMME de MI bemol.

GAMME de MI.

GAMME de FA.

GAMME de FA dièze.

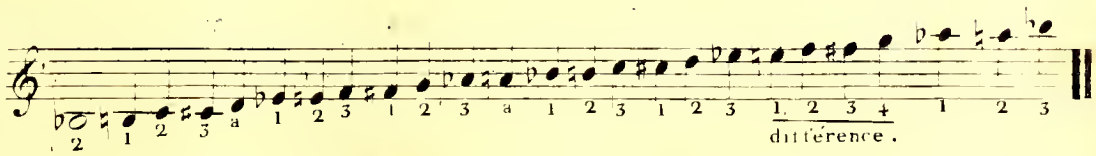
GAMME de SOL.

GAMME de LA bemol.

GAMME de LA.

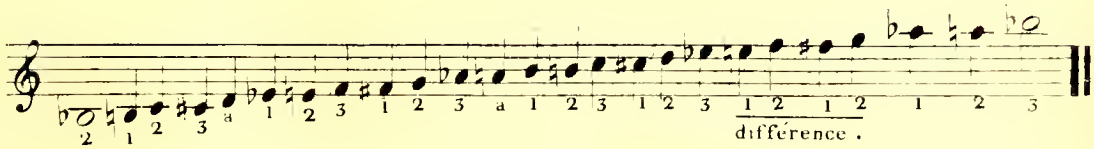
GAMME DE SI BÉMOL.

Il y a ici une exception à la regle : on se servira une fois du quatrième doigt, pour faire le SOL de la première corde : la raison en est, que si l'on doigtoit toujours par trois doigts, comme dans les autres Gammes, on arriveroit à finir la Gamme du premier doigt, ce qui seroit très-mal adroit.

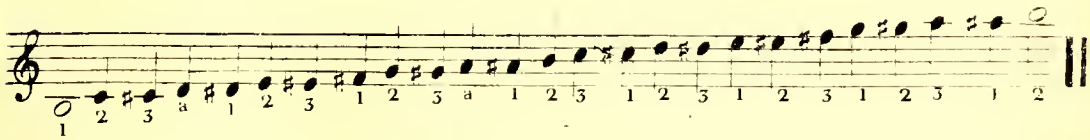


Voici une autre manière, peut-être plus commode, de faire cette même Gamme, sans le quatrième doigt.

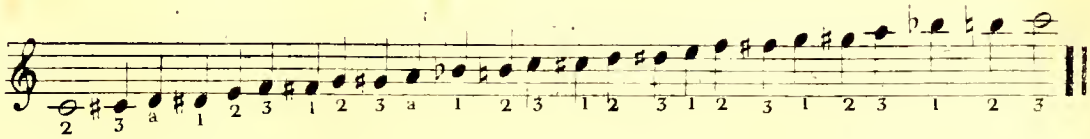
GAMME de SI bémol.



GAMME de SI.



GAMME d'UT.



Si l'on veut s'exercer à cette Gamme, je puis assurer qu'on parviendra à la faire très-nette et d'une manière brillante dans tous les tons. Ces espèces de roulades chormatiques sont d'ailleurs très-avantageuses, soit en brodant l'Adagio, soit dans les points d'orgue, &c. On trouvera un morceau tout entier en chromatique, dans les Exercices, sous le numero 3, et dans les passages numéros 9 et 10.

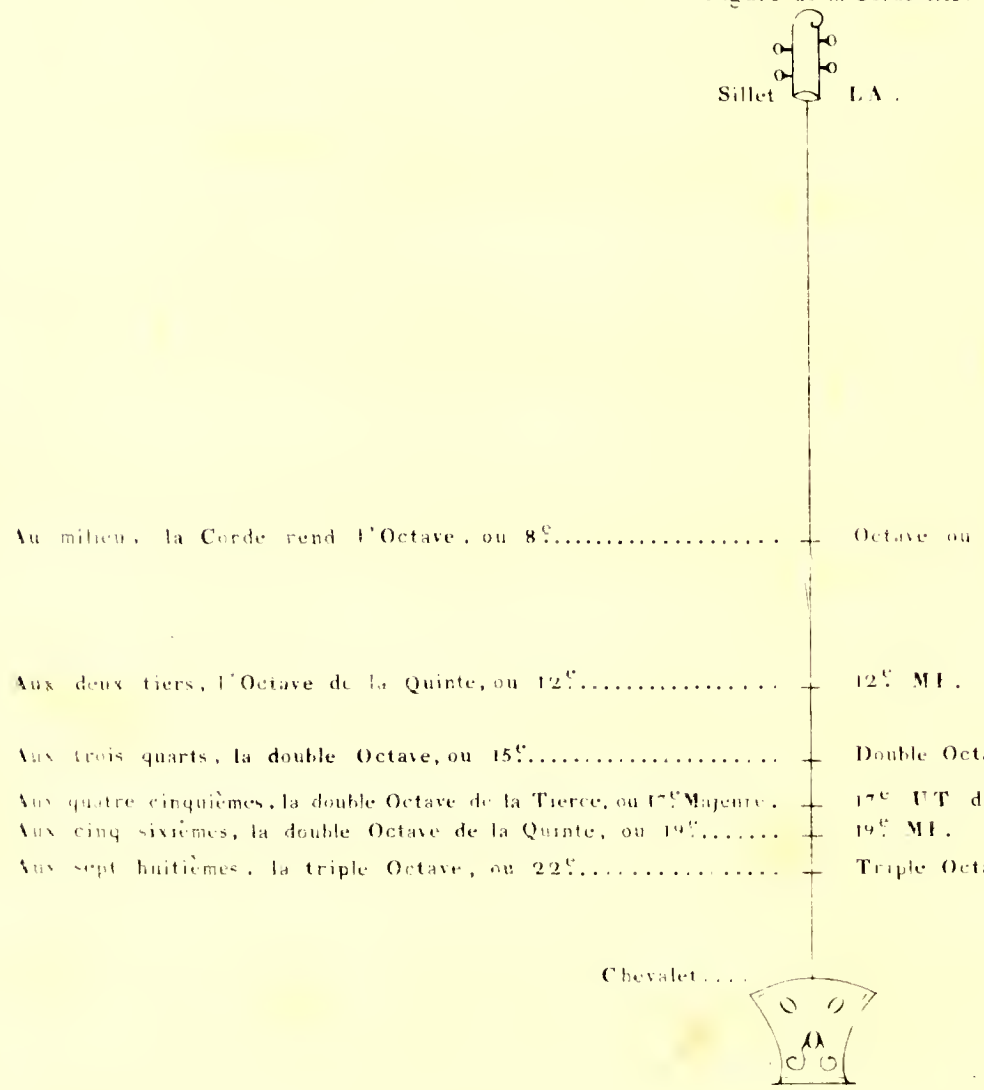
TITRE IX.

Des Sons Harmoniques.

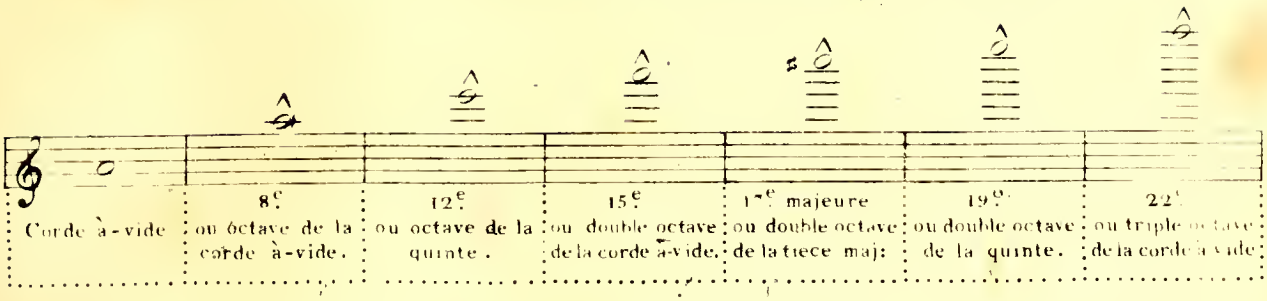
La vibration de la corde tendue donne a son milieu l'octave, et c'est son point central; car soit qu'en partant du milieu, on descende la main du côté du chevalet, soit, qu'en partant du même point, on la remonte du côté du sillet, la corde rend toujours les mêmes sons harmoniques, dans le même ordre. Ceci nous force à l'examiner separément sous ces deux rapports.

PREMIÈRE DIVISION de la Corde, en partant du milieu ou octave, et allant du grave à l'aigu, c'est-a-dire, portant la main du côté du chevalet. Nous prendrons pour exemple la Corde LA.

Figure de la Corde LA.

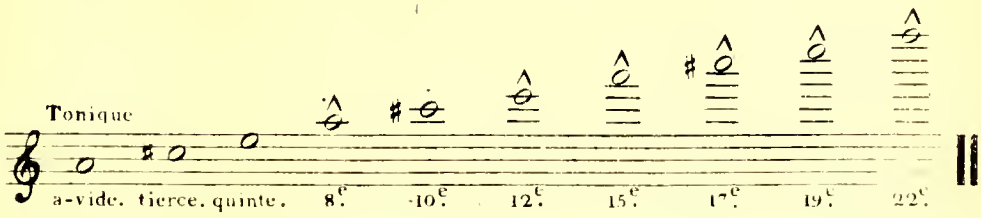


Voici la manière d'ecrire ces sons dans cette première division.



Il est à remarquer que dans cette première division, la corde rend les mêmes sons aux places indiquées soit qu'on appuie les doigts, comme l'on fait ordinairement, soit qu'on les pose légèrement pour rendre les sons harmoniques, comme je l'ai dit ci-devant; la seule différence est que les sons harmoniques sont un peu plus doux. Voilà pourquoi les joueurs de Violoncelle, en montant le long de la corde, par l'accord parfait, font beaucoup de sons harmoniques, ce qui produit un joli effet. Donnons-en un exemple, en observant qu'il faut appuyer les doigts sur les notes où il n'y a rien de marqué, et les poser légèrement sur celles où je mettrai ce signe ∧ pour indiquer le son harmonique.

EXEMPLE.



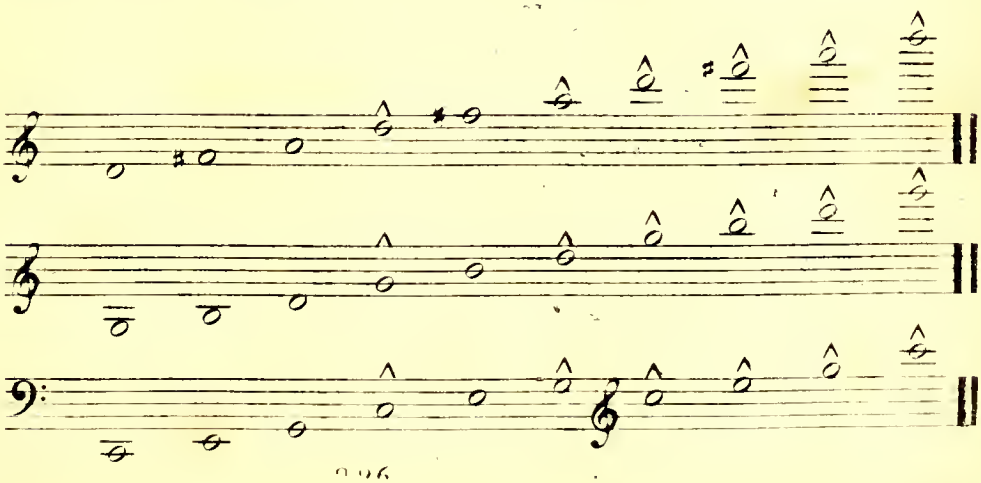
On voit que la tierce, la quinte et la dixième ne sont pas harmoniques, et qu'il faut appuyer les doigts pour les rendre tels. La même chose à lieu sur les trois autres cordes dans les mêmes proportions.

Donnons un exemple sur les 2e 3e et 4e Cordes.

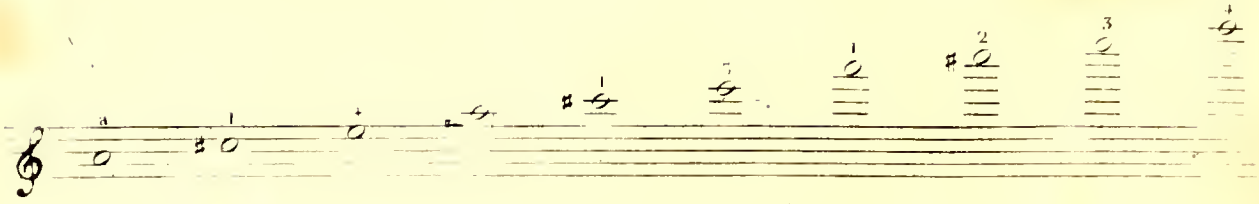
2e Corde, RÉ.

3e Corde, SOL.

4e Corde, UT.



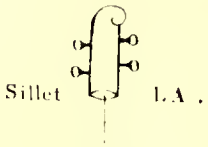
En voici le doigté sur la première corde; c'est le même sur les trois autres.



Voici déjà une moitié de la corde harmonique connue par cette première division, passons à la seconde; la corde se divise de même, mais en sens inverse, c'est-à-dire qu'en partant du milieu de la corde, et remontant du côté du sillet, on verra qu'on a les mêmes sons.

SECONDE DIVISION DE LA CORDE.

Figure de la Corde LA.



Aux sept huitièmes, la Corde rend la triple Octave, ou 22e..... Triple Octave 22e LA.

Aux cinq sixièmes, la double Octave de la Quinte, ou 19e..... 19e MI.

Aux quatre cinquièmes, la double Octave de la Tierce Majeure ou 17e.. 17e UT dièze.

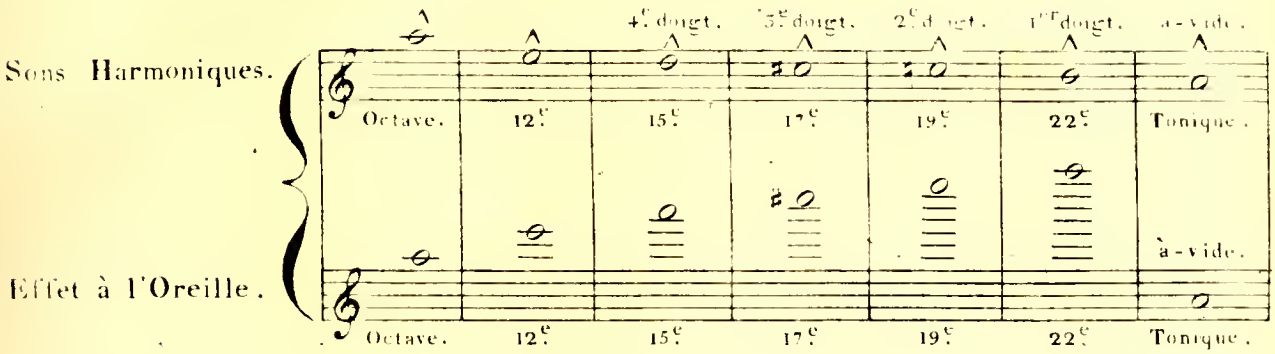
Aux trois quarts, la double Octave, ou 15e..... Double Octave 15e LA.

Au tiers, l'Octave de la Quinte, ou 12e..... 12e MI.

Au milieu, l'Octave, ou 8e point central..... Octave ou 8e LA.

Chevalet....

Voici la maniere d'ecrire ces sons harmoniques dans cette seconde division, j'ajouterai au dessous une ligne parallele pour indiquer l'effet que ces sons doivent rendre à l'Oreille.

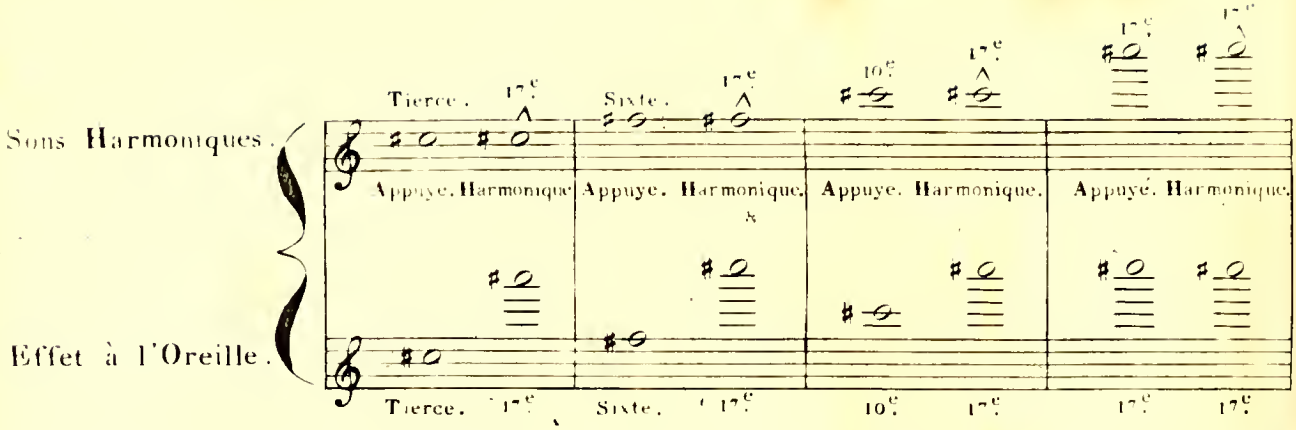


On peut se convaincre par la ligne Effet à l'Oreille, que cette seconde division de la corde, a rendu positivement les mêmes sons que la première division, quoique le procédé soit diamétralement opposé.

Il y a même ici deux choses à observer: 1.° c'est qu'il faut absolument avoir les doigts posés très-legèrement dessus la corde, pour que ces sons harmoniques parlent; l'expérience et la pratique prouveront qu'il faut non seulement les poser legèrement, mais encore qu'ils soient à plat dessus la corde, et même presque entre les deux phalanges; ces sons se rendent mieux alors. 2.° c'est que cette manière d'écrire est un peu fautive, en ce que les deux derniers sons indiqués ne parleroient pas, si on mettoit les doigts rigoureusement justes où ils sont marqués. Par exemple le doigt placé sur l'UT naturel qui donne la dix-neuvième doit être posé un peu plus haut, et le SI qui donne la vingt-deuxième ou triple octave, doit être posé plus haut aussi. C'est l'Oreille qui doit décider de cela. On les a toujours écrit de cette manière sans cette observation, mais j'ai cru devoir la faire ici, parceque c'est une vérité incontestable.

Il y a une autre division de la corde, dont je n'ai pas encore parlé; c'est celle qui donne la dix-septième majeure; si l'on partage la corde en cinq, elle donne toujours la dix-septième majeure.

Par exemple, sans vous donner la peine de mesurer, faites les notes que je vais marquer ci-après, et elles donneront toutes la dix-septième majeure.



On a lieu de se convaincre, si on a essayé l'exemple ci-dessus, que la corde a toujours rendu le même son harmonique, n'importe à laquelle des quatre places marquées, on l'ait essayé.

Qui a fait une expérience sur une corde, peut la répéter sur les trois autres, ce sera toujours le même résultat; c'est pourquoi j'ai cru pouvoir me dispenser de les transcrire ici, pour ne pas faire longueur.

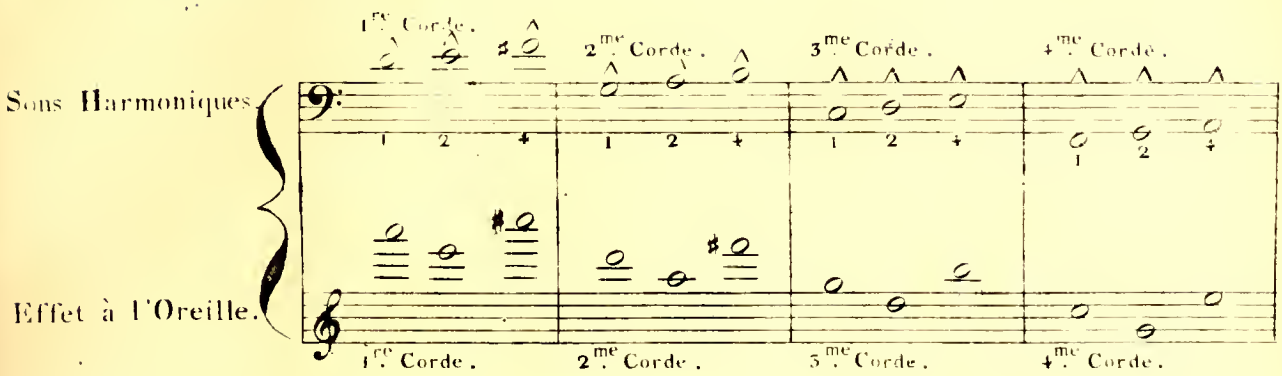
Ces deux divisions de la corde, ainsi que celle de la dix-septième majeure, doivent avoir donné une connaissance suffisante des sons harmoniques; cependant je dois dire, qu'on n'exécute guère la triple octave en sons harmoniques près du sillet, à cause qu'elle est très-difficile à faire parler. J'ai cependant entendu des personnes qui la prenoient à merveille; celà dépend beaucoup de la justesse de la corde, de l'adresse et d'une grande habitude.

De l'Exécution la plus Commode,

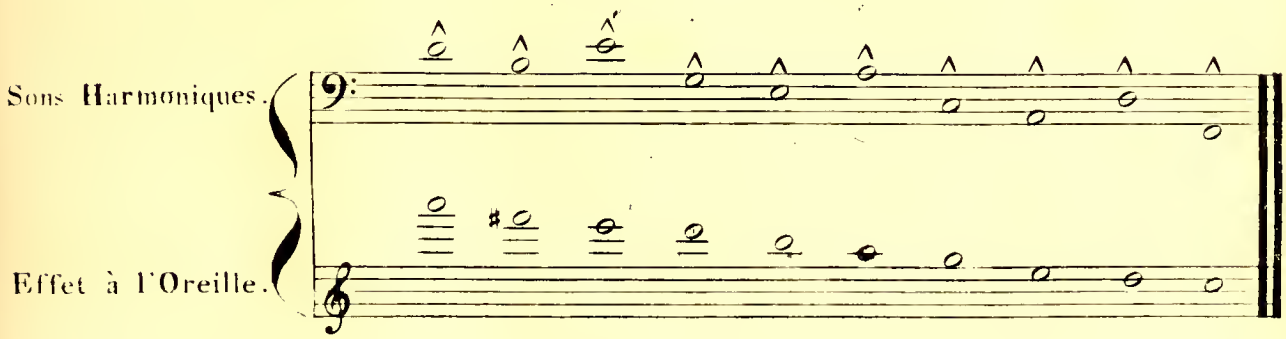
Et parconséquent la plus ordinaire des sons Harmoniques dans le manche.

Pour rendre les sons harmoniques dans le manche avec quelques suites, la main doit être placée à la troisième position; c'est-là où ils raisonnent le plus facilement; d'ailleurs, on a, à cette position, la possibilité de faire sur chaque corde un son harmonique que j'appellerai FACTICE, et au moyen duquel, on se trouve avoir sous la main plusieurs Gammes Harmoniques.

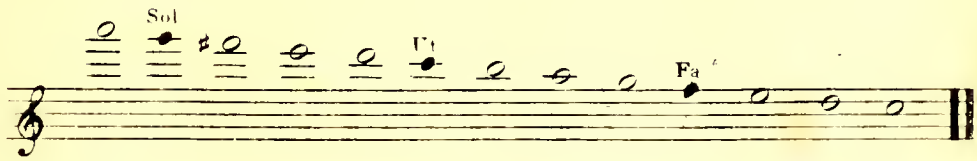
Voici les sons harmoniques qui se présentent naturellement sous la main à la troisième position.



Voici ces mêmes sons, avec le plus d'ordre et de suite possible, bien entendu qu'on doit toujours rester à la troisième position.

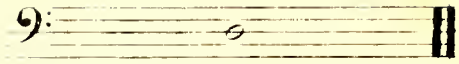


On doit voir par la ligne précédente, Effet à l'Oreille, qu'on n'a pas la Gamme: je vais écrire de nouveau cette ligne, et je marquerai en notes noires sans queues, celles qui manquent, pour completter la Gamme, ou suite diatonique.



Il manque donc, pour que ces sons puissent se suivre en marche diatonique, 1.° le SOL; 2.° l'UT; 3.° le FA. Voyons à les trouver, ce sera par ce que j'appelle les sons harmoniques factices, terme dont je crois pouvoir me servir, puisqu'on se fait un sillet mobile du premier doigt, comme on le verra par la suite.

La Seconde Corde est RE.



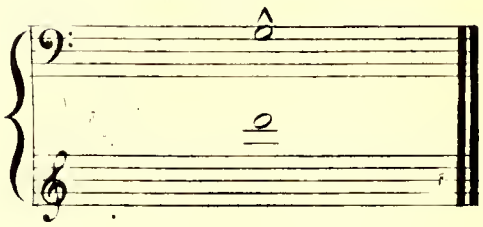
Seconde Corde à-vide.

Si l'on pose sur cette seconde corde RE, le premier doigt au SOL qui est la quarte juste de l'à-vide RE, le son harmonique rendra la double octave du dit à-vide RE.

EXEMPLE

Son Harmonique.

Effet à l'Oreille.
ou ce qu'il rend.



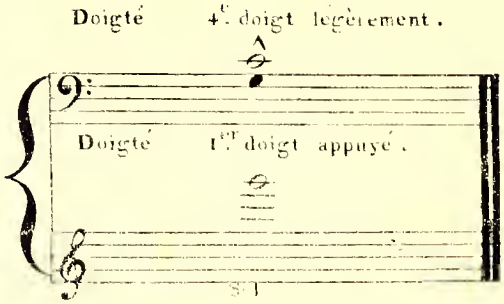
On voit par cet exemple, qu'un doigt posé sur la quarte ou quatrième note d'un à-vide, donne la double octave harmonique de cet à-vide; par conséquent, si on appuye le premier doigt sur ce même SOL, et qu'on pose ensuite légèrement le quatrième doigt sur l'UT qui vient immédiatement sur la même corde, et qui est à une quarte juste de distance du-dit SOL, on aura la double octave de ce SOL appuyé.

Je marquerai le doigt appuyé par une noire sans queue, et le doigt qui fait l'harmonique par une ronde.

On verra aussi dans l'exemple suivant, que le doigt appuyé sur le SOL, est un sillet mobile

Son Harmonique.

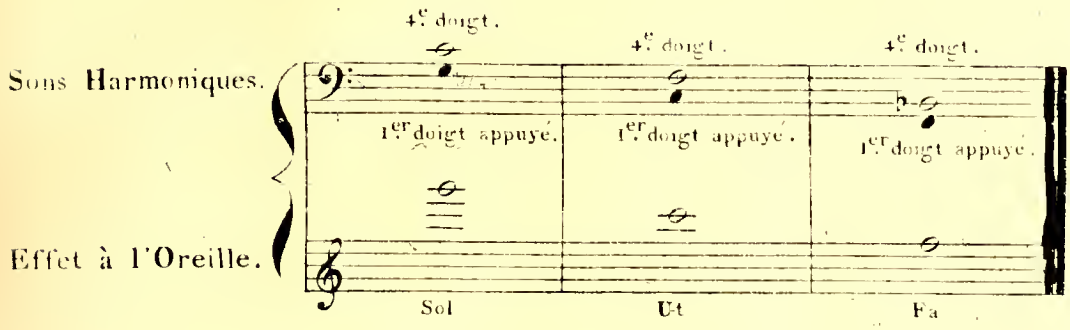
Effet à l'Oreille.



Voici la première note qui nous manquoit dans la suite diatonique, que j'ai écrite précédemment; ainsi, en prenant sur la troisième corde l'UT du premier doigt appuyé, et posant légèrement le quatrième doigt sur le FA qui en est à la distance de la quarte, on aura la seconde note manquante qui est UT. De même, en prenant le FA sur la quatrième corde du premier doigt appuyé, et posant légèrement le quatrième doigt sur le SI bémol qui en est à la

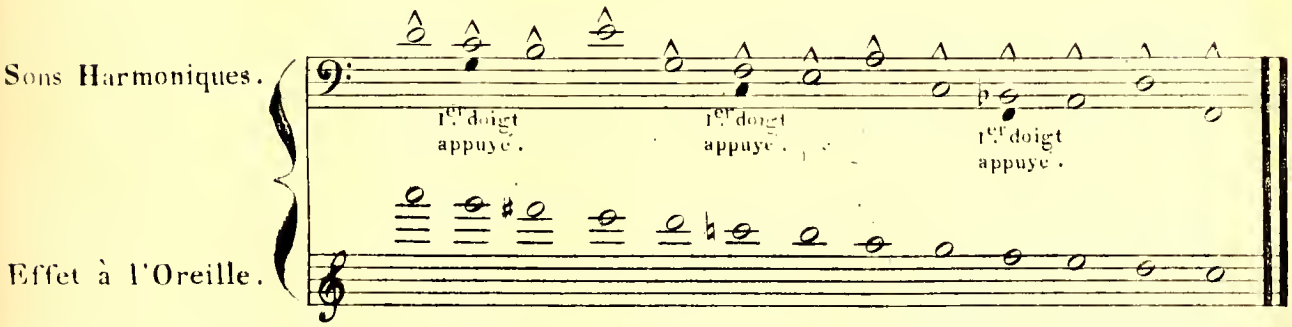
distance de la quarte juste, on aura le FA, troisieme note manquante pour la suite diatonique.

Nous allons preceder l'exemple de ces deux notes encore manquantes, du SOL déjà trouve, afin qu'on puisse les voir toutes les trois de suite.



Actuellement que nous avons ces trois sons harmoniques qui nous manqueient, nous pourrons descendre par ordre diatonique.

EXEMPLE



On peut remonter de même

On trouvera peut-être que je me contrarie dans le doigté, parceque au lieu d'une tierce majeure qui fait ordinairement la distance du premier doigt au quatrième, il y a pour faire le son harmonique factice une quarte de l'un à l'autre; cet écart est ce qu'on appelle sur le Violoncelle, extension du petit doigt. On ne doit pas en abuser et le faire inutilement, mais il est quelque fois très-avantageux, comme par exemple ici, puisqu'il n'y a pas d'autre moyen. On est aussi obligé de se servir de l'extension de ce quatrième doigt dans la double corde; j'en donnerai des exemples, ainsi que dans l'Arpegio, où il y en a du quatrième et du premier doigt.

Revenons aux sons harmoniques; les naturels sont invariables, mais les factices peuvent se varier, puisqu'en appuyant le premier doigt à une place quelconque et posant le quatrième légèrement sur la même corde à la distance d'une quarte du premier, on aura la double octave harmonique de ce premier.

Si par exemple, on descend le premier doigt par degrés chromatiques, comme je vais les présenter, on aura les sons harmoniques dans le même ordre.

Sons Harmoniques.
1re Corde.
Effet à l'Oreille.

4e doigt
1er doigt.
1er doigt appuyé sur Sillet mobile.

Sons Harmoniques.
2e Corde.
Effet à l'Oreille.

4e doigt.
1er doigt.

Sons Harmoniques.
3e Corde.
Effet à l'Oreille.

4e doigt.
1er doigt.

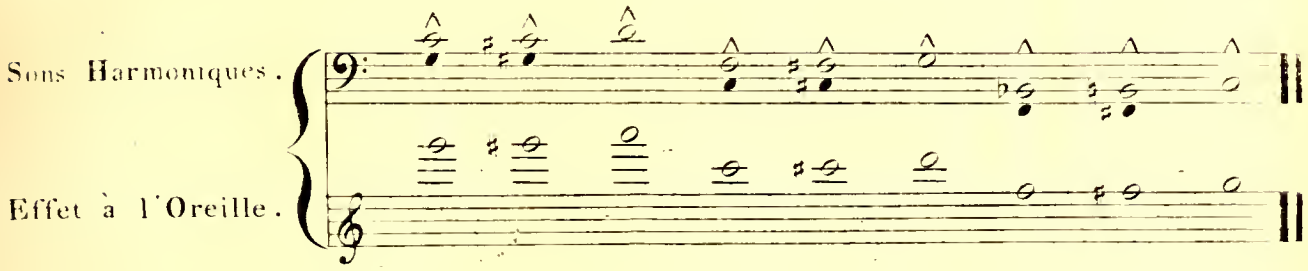
Sons Harmoniques.
4e Corde.
Effet à l'Oreille.

4e doigt.
1er doigt.

Je n'ai pas ecrit la quarte appuyée sous la dernière note de chacun de ces exemples, parceque c'est la corde à-vide qui la donne.

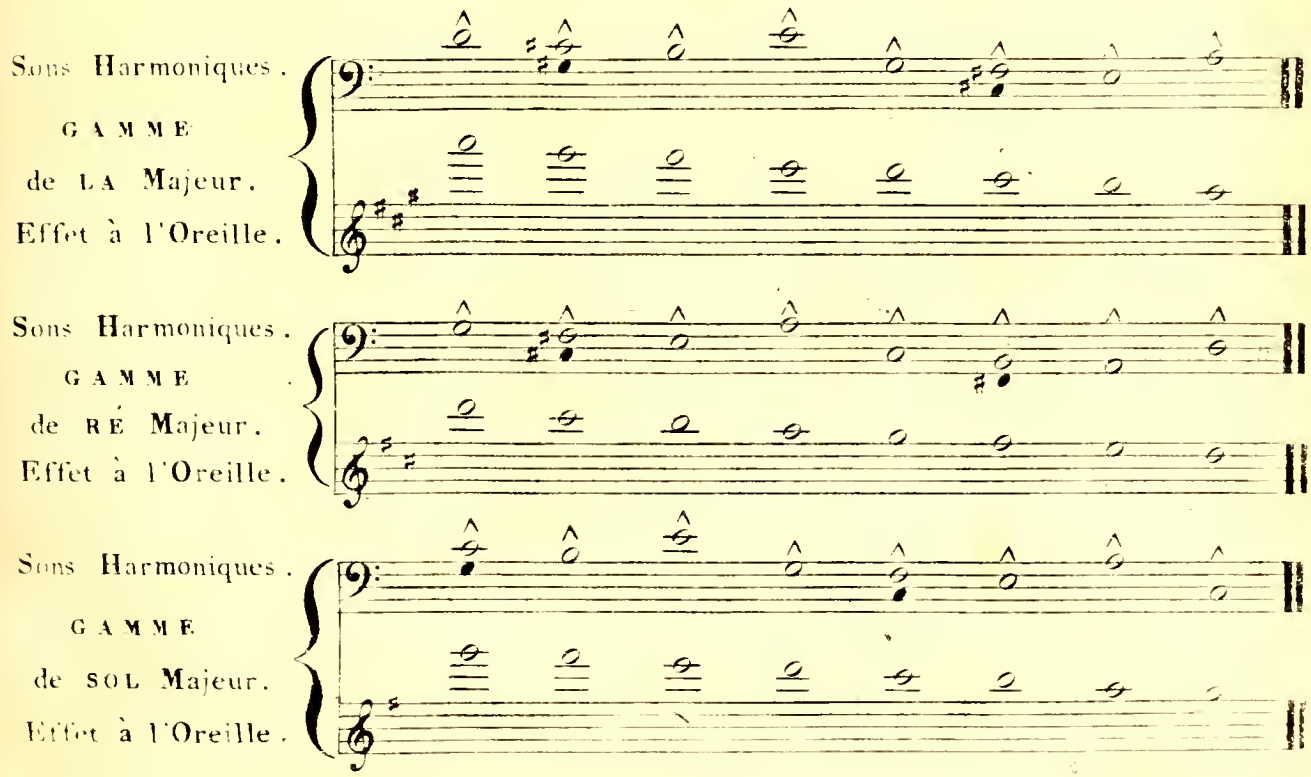
Si l'on a pu faire les suites chromatiques précédentes, on pourra faire aisément les deux sons chromatiques suivants qui nous seront très-utiles, puisque par ce moyen, nous pourrons pratiquer différentes Gammes.

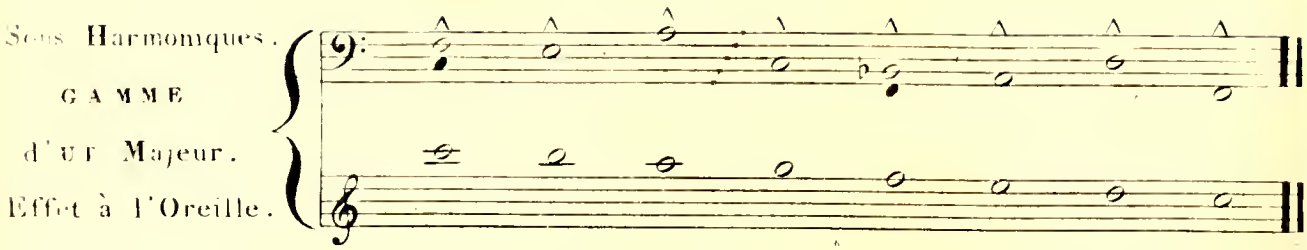
EXEMPLES À LA TROISIÈME POSITION.



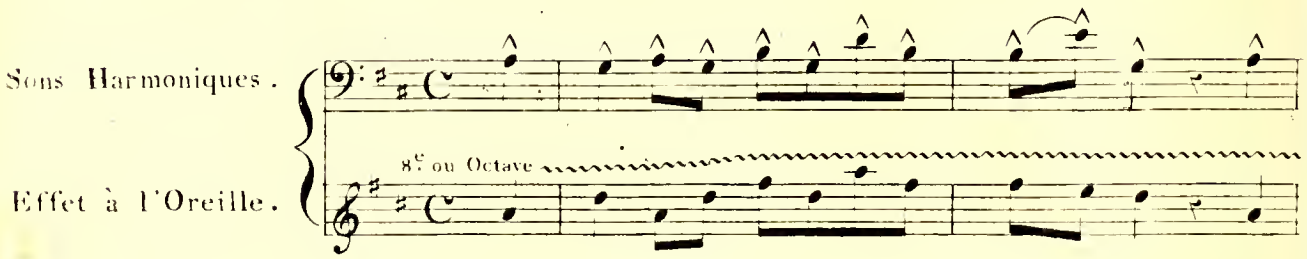
Dès que l'on aura bien compris et contracté une certaine habitude des sons harmoniques factices, on pourra exécuter à la troisième position, sans la quitter, les quatre Gammes suivantes, savoir: 1° celle de LA majeur., 2°. de RÉ majeur. 3°. de SOL majeur. 4°. d'UT majeur.

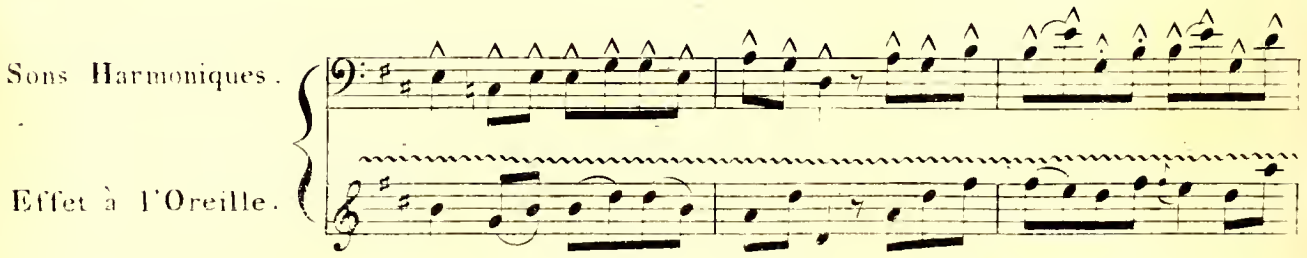
EXEMPLE DE CES QUATRE GAMMES À LA 3me. POSITION.

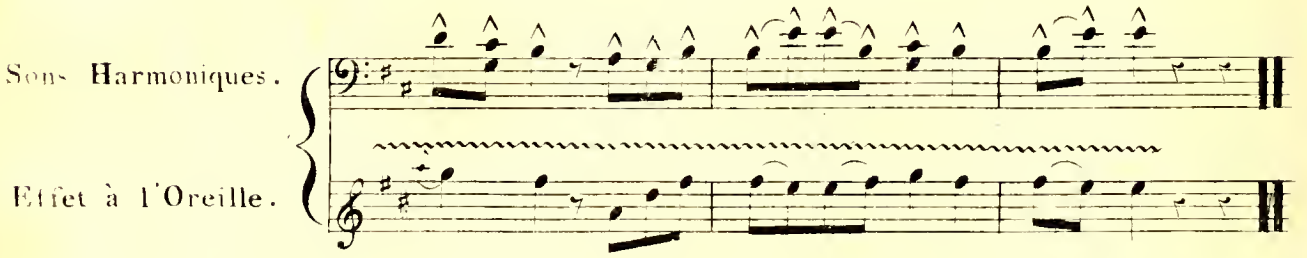




Je me garderai bien de multiplier ici les explications; chacun pourra les faire à sa fantaisie; je donnerai seulement encore un Passage de BARTHELEMONT qui produit un joli effet. Il est comme les precédents à la 3me Position.







On peut très-bien jouer du Violoncelle sans faire de sons harmoniques; on les rencontre même aujourd'hui beaucoup plus rarement qu'autrefois, mais comme celui qui aime à bien connaître son Instrument, ne veut rien négliger, j'ai cru ne pouvoir pas me dispenser de donner cet article.

TITRE X.

De la double Corde.

ARTICLE I.

De la Tierce, suite de Tierces.

Rien de plus agréable à l'Oreille que les suites diatoniques de tierces, mais malheureusement ces suites sont très-difficiles sur le Violoncelle, surtout dans le manche; il n'y a qu'à la première position qu'on peut faire deux tierces de suite, sans déranger la main, et cela parcequ'on se sert de la corde à-vide; passé cela, il faut absolument sauter la main à chaque tierces qui se suivent, ce qui rend la liaison et la continuité de sons extrèmement difficiles; cependant avec beaucoup d'adresse, on peut les faire, mais le changement de main exige toujours un tems; aussi ne se font-elles bien sur cet Instrument qu'un peu lentement. La seconde difficulté qui se présente, est que comme elles sont presque alternativement majeures et mineures, et qu'elles ne peuvent se faire que des premiers et quatrièmes doigts, il se trouve que ces deux doigts sont une fois, à la distance l'un de l'autre, d'un ton et demi, et l'autre fois de deux tons, suivant que le ton et la succession de tierces l'exigent, ce qui en rend l'exécution très-difficile pour la justesse. Voyons la Gamme des tierces en UT.

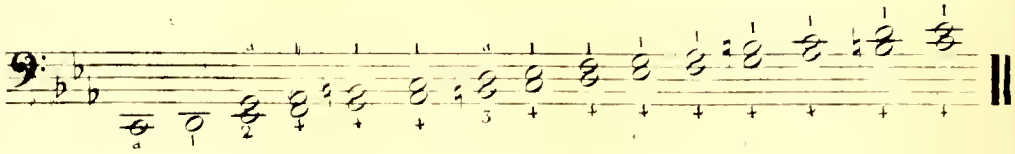
Double GAMME d'UT Majeur.

Double GAMME de RÉ Majeur.

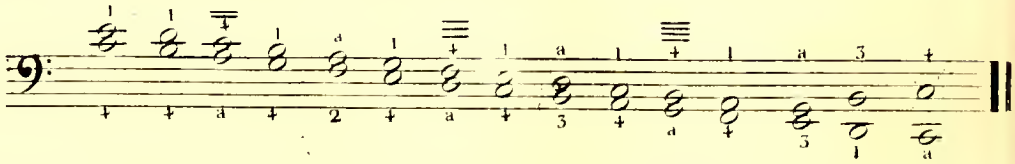
Double GAMME de MI bémol.

En mineur, c est absolument le même doigté, excepté cependant que quand le mode ne donne pas l'à-vide, on se sert du premier et du quatrième doigt, comme ci-dessus. Voyons la Gamme d'UT seulement; il seroit inutile d'en donner davantage, puisque c'est toujours la même chose.

Double GAMME d'UT Mineur.

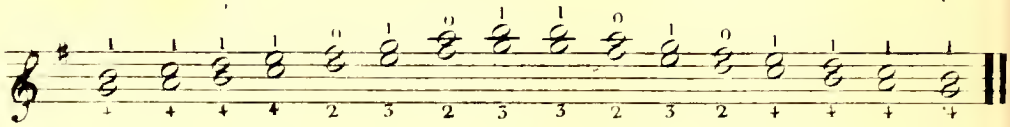


On exécute quelquefois les Gammes de tierces dans le manche, comme dans l'exemple suivant; mais ceci n'est pas toujours praticable, par la raison que si le chant exige de l'égalité de son, la quantité d'à-vides qui se rencontrent, s'y oppose; attendu que l'à-vide a toujours le son plus fort et plus aigre que le ton pris avec le doigt. Comme dans cette manière de doigter, la note la plus aigue se fait quelquefois sur la corde la plus grave, et la plus grave sur la corde la plus aigue, j'indiquerai au dessus, ou au dessous de la note, la première corde par un trait —; la seconde, par deux =; la troisième, par trois ≡, et la quatrième, par quatre ≣.



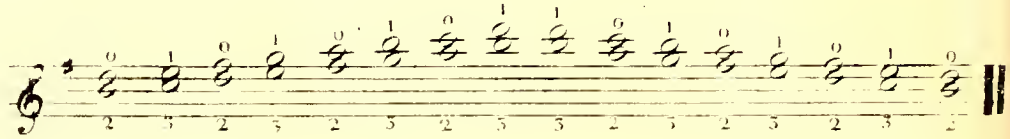
Les notes où il n'y a pas de traits, se font naturellement, comme dans les Gammes precedentes. Une fois qu'on se sert du pouce, il y a bien plus de ressource, parcequ'on peut faire deux tierces de suite, sans déranger la main. Voyons une Gamme de tierces en SOL majeur sur les deux premières corde; nous continuerons d'indiquer le pouce par un O.

GAMME de SOL Majeur.



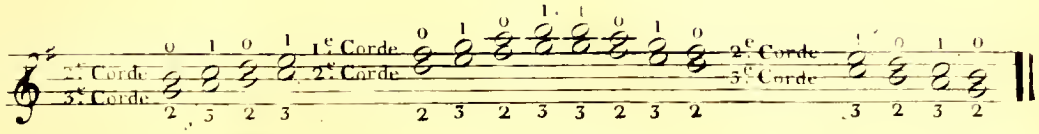
La Gamme qui suit commence tout de suite avec le pouce; elle se fait très-bien et produit un bon effet.

GAMME de SOL Majeur.



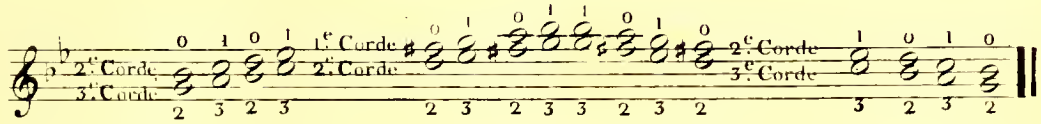
On peut faire aussi la première Gamme en SOL que je viens de donner ci-dessus, en mettant tout de suite le pouce, mais dans ce cas, il faut commencer par la seconde et la troisième corde.

EXEMPLE.



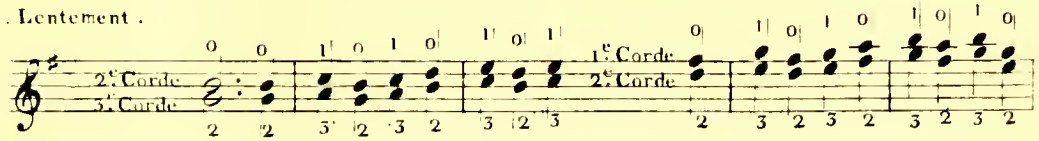
En mineur cette Gamme est beaucoup plus difficile, mais c'est le même doigté, avec cette différence toutefois qu'on écarte et rapproche plus ou moins les doigts, selon que le mode l'exige.

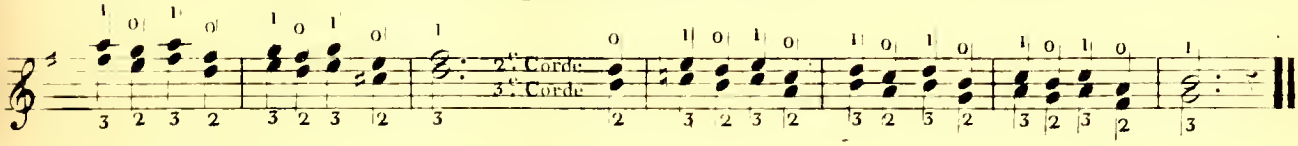
GAMME de SOL Mineur.



Voici une espece de passage en montant et descendant, qui se fait assez bien.

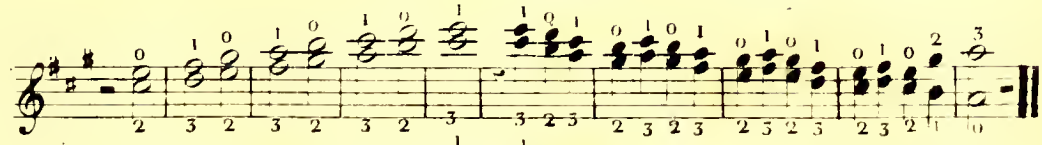
SOL Majeur.



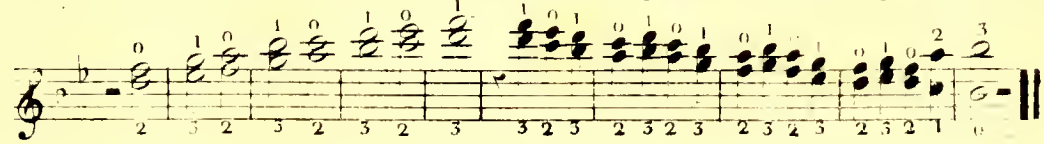


Cette même Gamme se fait très-bien en LA majeur, sur les deux mêmes cordes, la première et la seconde. Elle se fait également bien aussi en SI bémol.

LA Majeur.

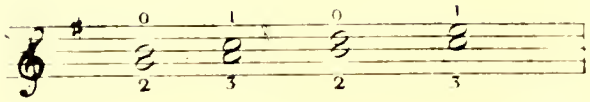


SI Bémol.



Ces suites de Gammes en tierces sont très-difficiles, et ne sont pas même praticables partout de cette manière. Par exemple si on descend auprès du sillet, le premier et le troisième doigt ne peuvent pas s'ecarter assez pour faire la tierce juste, ou il faudroit avoir la main d'une grandeur extraordinaire, alors ces doigtés ne pourroient servir qu'à quelques personnes.

EXEMPLE SUR LA PREMIERE ET LA SECONDE CORDE.



Quiconque essayera cet exemple, demeurera convaincu qu'il est impossible de faire juste le second accord de LA et UT, avec le premier et le troisième doigt, à moins que l'on n'ait, ainsi que je l'ai dit, la main d'une grandeur extraordinaire; il faut donc prendre ces tierces dans le manche, avec le premier et le quatrième doigt, ou bien avec le pouce et le second doigt, sur la deuxième et troisième corde.

J'ai indiqué ces deux manières dans les exemples précédents, et n'ai donné celui-ci que parceque j'ai rencontré des personnes qui, voyant que les suites de tierces se faisoient plus facilement, en employant le pouce, les suivoient d'un bout à l'autre du manche, s'inquiétant peu de la justesse, ce qui n'est cependant pas indifférent.

Je pourrai bien présenter des choses difficiles, mais j'aurai soin de n'en pas présenter d'impossibles, comme on en rencontre de tems en tems, attendu que les choses contre la main, sont toujours mal exécutées, même par les plus habiles.

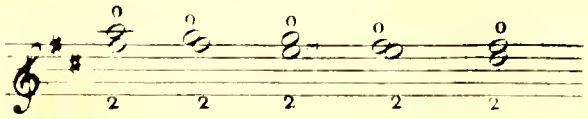
En voila assez sur les tierces, puisqu'elles se doigtent de même dans tous les tons.

ARTICLE II.

Tierces et Secondes.

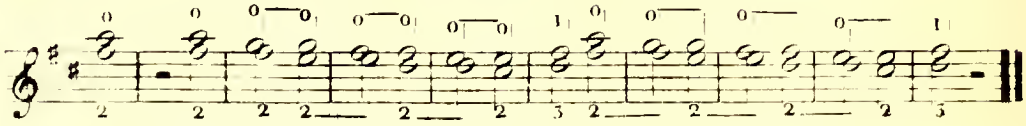
Nous allons voir à présent quelques suites de tierces et secondes, qu'on employe souvent dans des passages; elles se font avec le pouce et le second doigt.

EXEMPLE.



Suite de Tierces et Secondes.

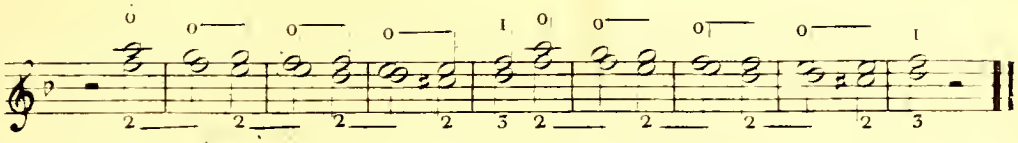
EXEMPLE, en RE Majeur.



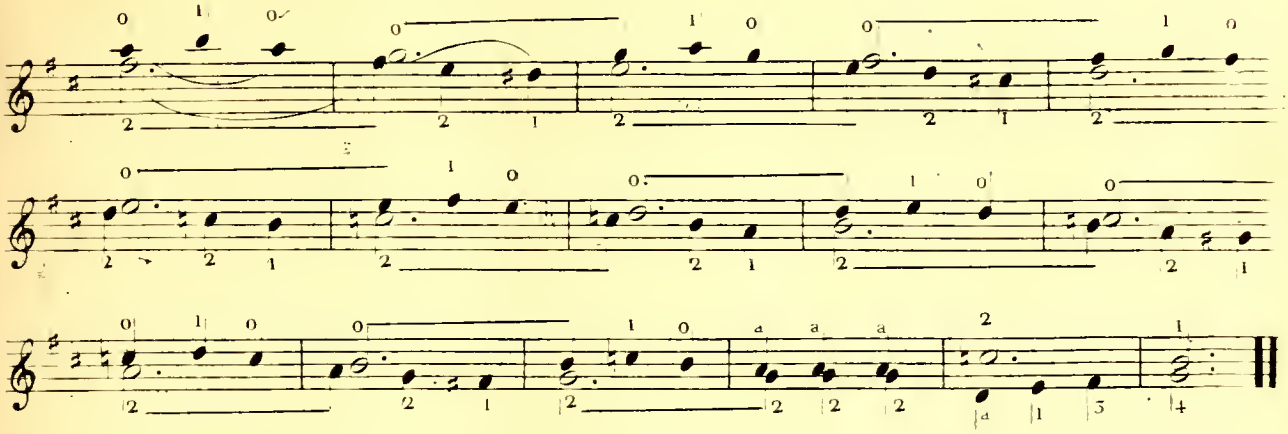
On descend le pouce, et après, le deuxième doigt alternativement. En descendant le pouce, on a la seconde, et en approchant le deuxième doigt, on se retrouve à la tierce; il faut bien faire attention à la justesse.

Voyons le même passage en mineur; c'est absolument le même doigté; il n'y a que l'éloignement réciproque des doigts qui change, à cause du mode.

EXEMPLE en RÉ Mineur.



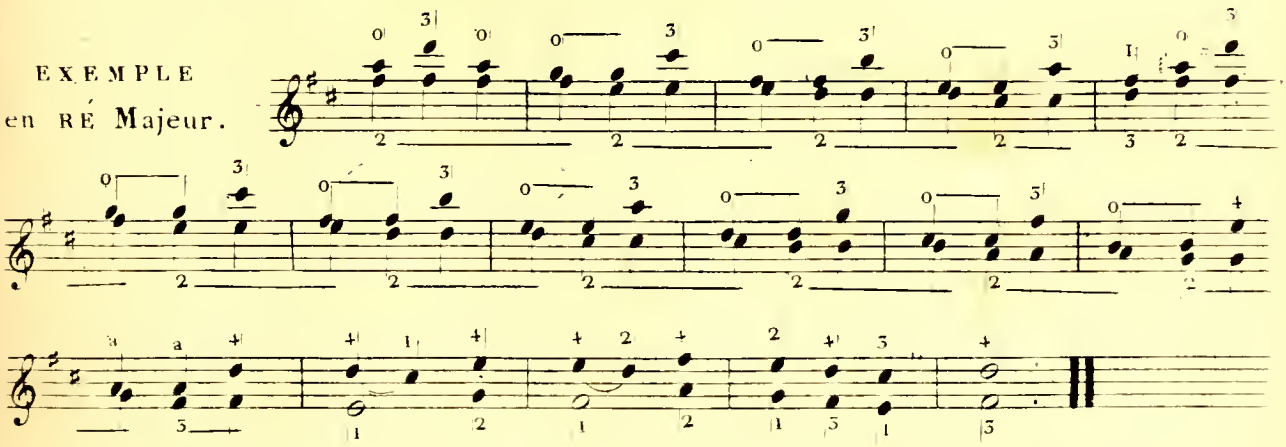
La même Suite un peu plus compliquée.



ARTICLE III.

Suite de Tierces, Secondes et Sixtes.

EXEMPLE en RÉ Majeur.



J'ai écrit ces accords en RÉ majeur, pour faciliter la justesse, ce ton étant un des plus sonores. Ceux qui se seront exercés dans ce ton, porront alors répéter aisément les mêmes suites d'accords dans d'autres tons, puisque c'est toujours le même doigté.

ARTICLE IV.

Suite de Tierces et Sixtes.

On employe aussi des suites de tierces et de sixtes, qui font un très-bon effet, et qui s'exécutent facilement.

EXEMPLE en SOL Majeur.

On fait dans l'exemple précédent, ainsi que dans l'exemple suivant, une Tierce et une Sixte sans déranger la main. Le trait que j'ai tiré sur deux accords de suite, indique la même tenue de main.

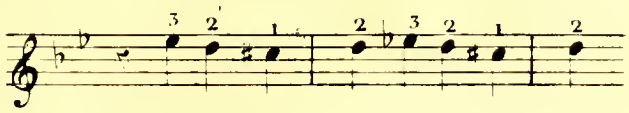
EXEMPLE en SOL Mineur.

On trouvera peut-être que d'avoir doigté dans l'exemple précédent, du troisième doigt, le MI bémol qui est la seconde note de la seconde mesure, et que j'ai marqué avec ce signe ✻. On trouvera peut-être, dis-je, ce doigté un peu compliqué. Je conviens qu'il semble un peu sortir de la règle générale, mais cela empêche de sauter le quatrième doigt qui passe la note d'après, sur la seconde corde, un demi-ton plus haut. Cependant celui qui feroit ce MI bemol marqué de ce signe, ✻, avec le quatrième doigt, ne feroit pas une faute.

Le voici écrit.

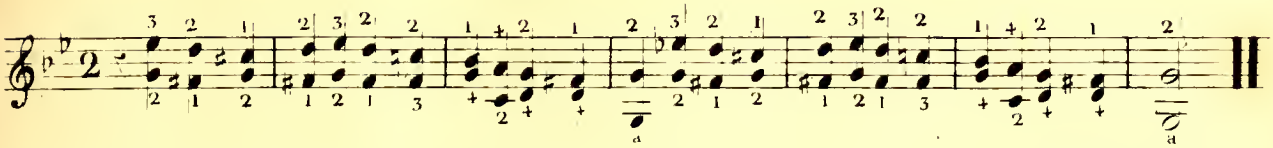
Je laisse ceci au jugement des professeurs: je vais cependant présenter un cas où il est indispensable de doigter de cette manière; c'est dans celui de la tierce diminuée, non pas en accord, mais diatonique.

EXEMPLE.



La distance de l'UT dièze au MI bémol, s'appelle tierce diminuée. Voyons par la double corde, si l'on n'est pas forcé de doigter de cette manière.

EXEMPLE.



Cet article appartient plus à la sixte qu'à la tierce; j'y ai été entrainé. On retrouvera ce doigté à la Gamme de sixtes mineures.

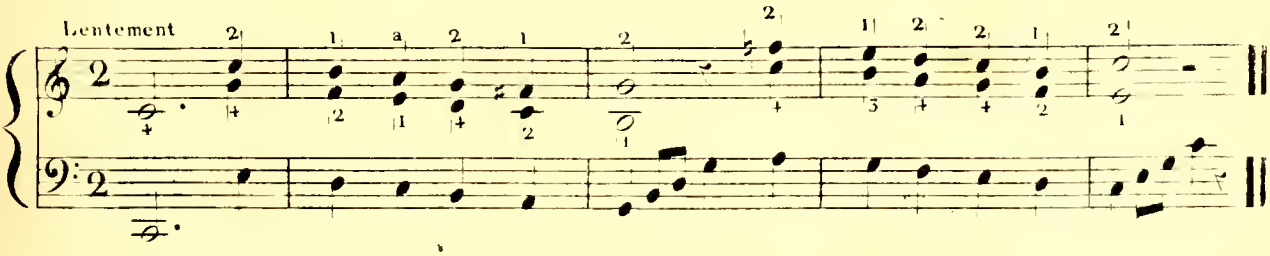
Ayant donné une idée suffisante des tierces et secondes, nous passerons à la quarte.

ARTICLE V.

De la Quarte.

On se sert de la quarte dans la double corde en passant, mais on en fait rarement des suites, attendu que ces suites sont dures; elles ne sont supportables qu'accompagnées; alors elles font un bon effet. En général on s'en sert peu dans la double corde.

Je vais en présenter une très-petite suite, pour en donner une idée, et l'on verra que les quartes, entendues sans accompagnement, n'ont rien d'agréable.



Je me garderai bien de donner ici des Gammes par quarte, ainsi que par quinte et septième; ceux qui auroient la bonte de les exercer, n'y pourroient rien gagner autre chose que de se gâter et s'endurcir l'Oreille.

ARTICLE VI.

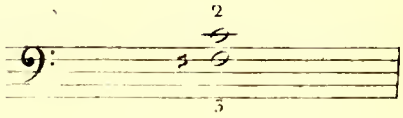
De la Quinte.

La quinte juste etant l'accord du Violoncelle, ou pour mieux dire, les quatre cordes du Violoncelle étant accordées par quinte, il en résulte que toutes les fois que le même doigt sera posé sur deux cordes, on aura une quinte. Le pouce posé sur deux cordes, donne aussi la quinte. On peut dire, dans ce cas, que c'est un sillet mobile.

ARTICLE VII.

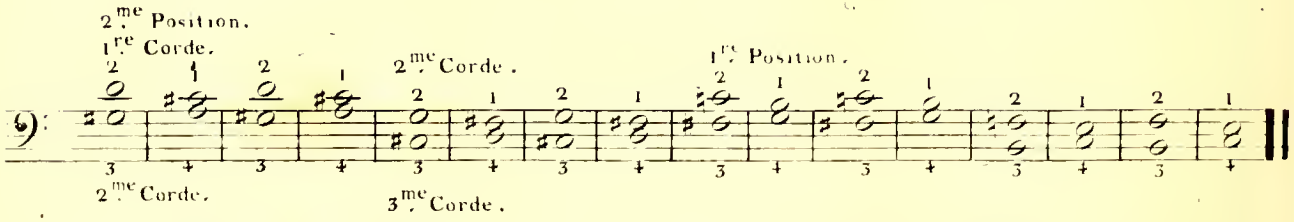
De la Fausse Quinte.

Fausse Quinte.

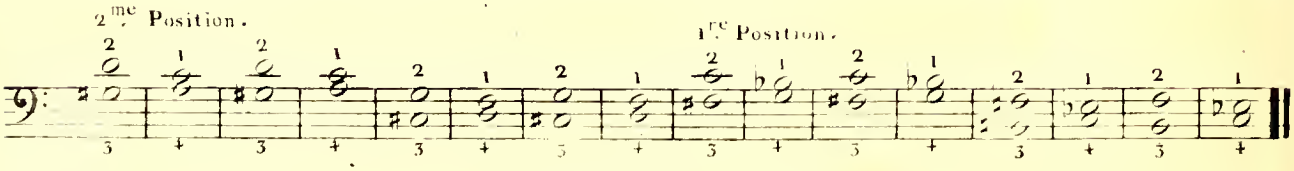


L'accord de la fausse quinte se prend toujours avec le second et le troisième doigt croisé par dessus, comme on le voit dans l'exemple ci-dessus; attendu que généralement cet accord se sauve par la tierce majeure ou mineure, comme on verra par les exemples suivants.

Fausse Quinte sauvée par la Tierce Majeure.



Fausse Quinte sauvée par la Tierce Mineure.



On voit que ce sont toujours les mêmes doigts, en majeur ou en mineur.

Appercu en racourci de quelques Fausses Quintes Sauvées par la Tierce.

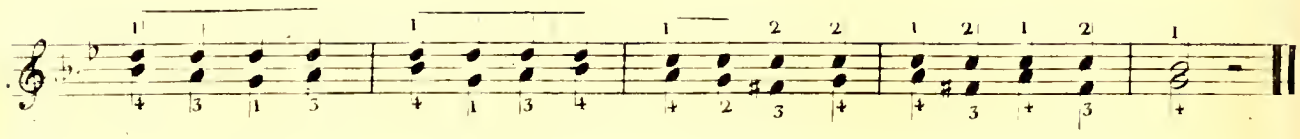
Je les accompagnerai pour que la marche en soit moins dure et moins monotone.

Ayant dit une fois que la fausse quinte se doigte des deuxième et troisième doigts, j'ai cru inutile de marquer ici les doigts.

On peut voir par cet apperçu, que les fausses quintes doivent toujours se prendre des deuxième et troisième doigts, et il me semble inutile de présenter toutes les fausses quintes qui se trouvent dans l'étendue du manche, puisque c'est toujours la même chose. Il y a bien quelques exceptions à cette règle, mais elles sont très-rares; en voici une, par exemple, dans le cas d'une espèce de chant de Basse sur une tenue.

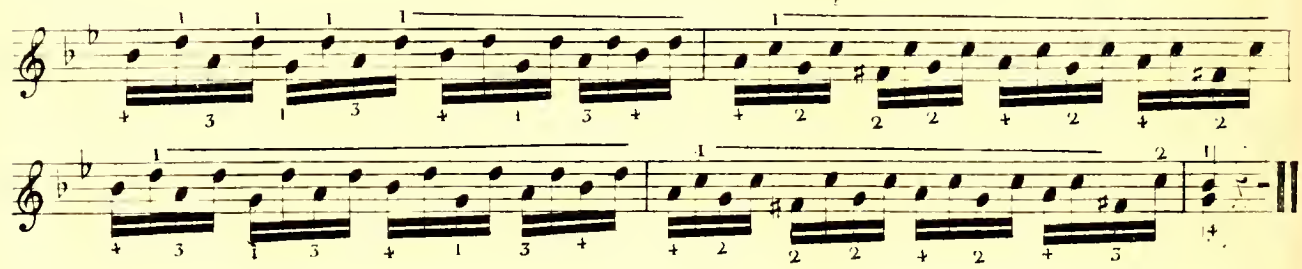
EXEMPLE.

On voit clairement qu'on ne prend ce doigté que pour pouvoir soutenir la tenue, comme elle est marquée à la première ligne, puisqu'il faut sortir en quelque façon de la règle du doigté, en faisant SOL, FA dièze, et SOL du même second doigt, ainsi qu'il est marqué dans l'exemple ci-dessus; on voit aussi que pour terminer la phrase, on finit par prendre la fausse quinte par les deuxième et troisième doigts. Au reste, si elle étoit notée comme à la seconde ligne, note pour note, et que quelqu'un la doigtât, en prenant toujours la fausse quinte des deuxième et troisième doigts, comme je vais l'écrire ci-après, il n'auroit pas fait de faute ni mal doigté.



Il faut pourtant convenir que pour la tenue, le premier doigté est indispensable, et que dans le cas d'une batterie vive, il est aussi très-avantageux.

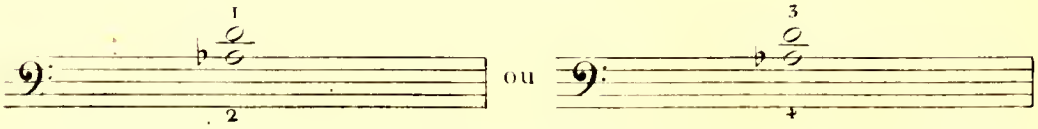
EXEMPLE DE LA BATTERIE.



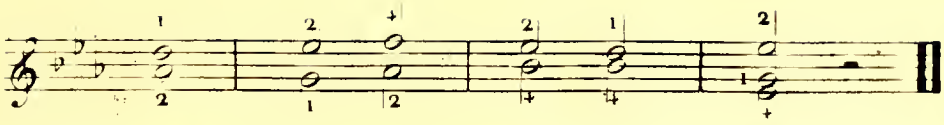
ARTICLE VIII.

De la Quarte Superflue.

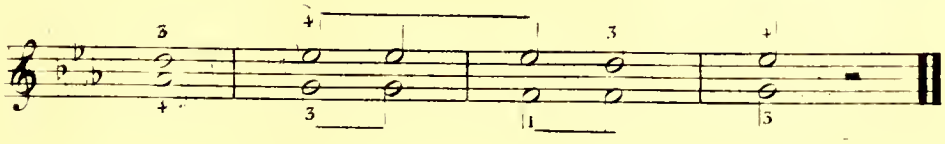
Que les Français appellent TRITON.



On voit que cet accord positivement le même, se prend des deux manières. Cela depend de ce qui le suit; par exemple, on le prend des premier et deuxième doigts, si on a le passage suivant.



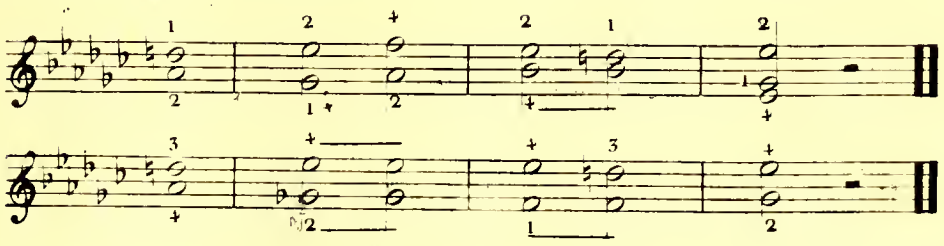
On le prendra au contraire du 3.me et 4.me doigt, si on a la définition suivante.



Les deux manières de prendre la quarte superflue ont eté traitées dans les deux exemples ci-dessus, en majeur; elle se prend de même en mineur.

1.re Manière. en Mineur.

2.me Manière. en Mineur.



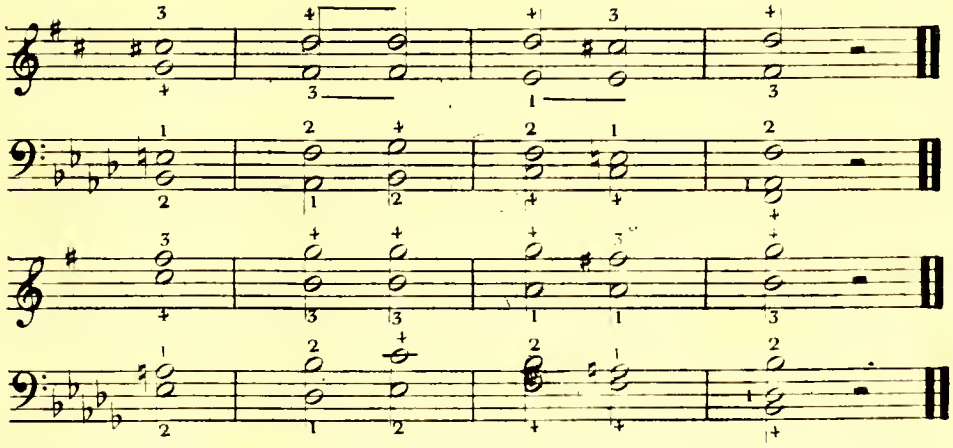
Cet accord se prend des deux manières, dans tous les tons et dans toutes les parties du manche. Je vais en donner un apperçu.

RÉ Majeur.

FA Mineur.

SOL Majeur.

SI bémol Mineur.



On pourroit répéter ces exemples à l'infini, c'est-à-dire, autant de fois que cet accord peut se trouver dans toute l'étendue du manche, mais ce seroit toujours la même chose.

Il y a encore trois quartes superflues qui se font avec les à-vides, mais elles ne peuvent être résolues qu'en majeur.

ARTICLE IX.

De la différence du Doigté de la Quarte Superflue et de la Fausse Quinte.

Il y a des personnes qui confondent, pour le doigté, la fausse quinte avec la quarte superflue, parceque ces deux accords sont, tous les deux, à la distance de trois tons entiers, et qu'ils se prennent de même, en mettant un doigt sur une corde aigue, et croisant par dessus celui qui vient immédiatement sur la corde d'à-côté plus grave.

EXEMPLE.

Fausse Quinte.

On voit qu'en mettant le second doigt sur la première corde et croisant par dessus le troisième sur la seconde corde, on a eu la fausse quinte.

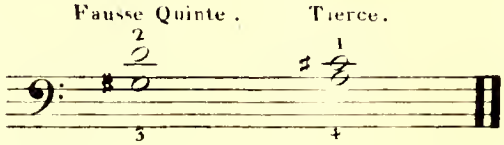
Voyons la quarte superflue.

EXEMPLE.

On voit qu'en posant le premier doigt sur la première corde, qui est la plus aigue du Violoncelle, et croisant par dessus le second doigt qui est celui qui vient immédiatement après, sur la corde d'a-côté, on a eu la quarte superflue.

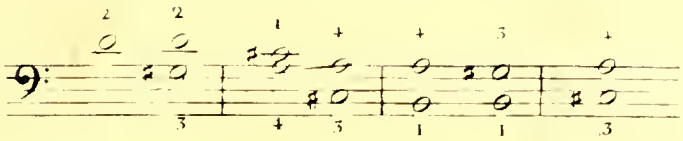
Voilà certainement une grande ressemblance dans le doigté de ces deux accords; mais pour peu qu'on ait d'habitude du Violoncelle, on n'en confondra jamais le doigté, et cela par la raison que les résultats en sont tout-à-fait différents. La fausse quinte se sauve par la tierce. Voyez l'exemple suivant.

EXEMPLE.

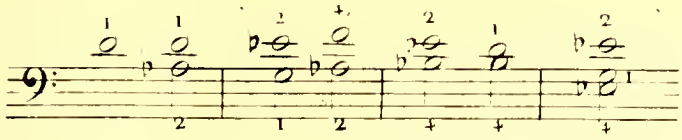


Et si on prenoit cet accord de fausse quinte du premier et du deuxième doigt, comme la quarte superflue, on n'auroit plus cette tierce dessous la main, ce qui seroit très mal-adroit.

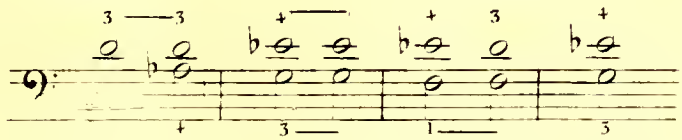
Voyons les resultats de la fausse quinte, toujours sur le meme RE.



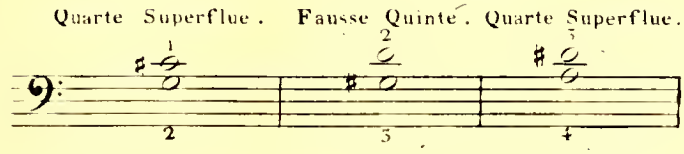
Elle nous mène naturellement en LA. Voyons à present les resultats de la quarte superflue partant toujours du même RE.



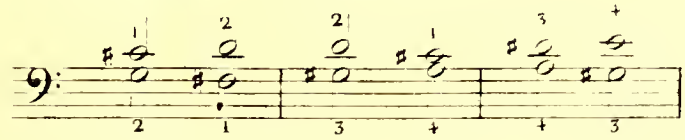
Elle nous mène naturellement en MI bémol. Voici la seconde manière de prendre le même accord.



Parceque la quarte superflue se prend de deux manières, ainsi que je l'ai dit plus haut, au lieu que la fausse quinte ne se prend que d'une, ainsi que je l'ai dit aussi. Je m'en vais faire voir actuellement deux quartes superflues et une fausse quinte dans la même position, et elles se trouveront avec leurs doigtés, comme je l'ai indiqué.



Ces trois accords donnés comme les voici, sont extrèmement durs, mais si on les sauve, c'est-à-dire, si après la quarte superflue, on donne la sixte, et après la fausse quinte, la tierce, alors ils deviennent doux. En voici un exemple, en observant qu'on ne doit jamais quitter la position.



Ceci peut se faire aussi majeur et mineur à la même position: je vais en donner quelques exemples pour faire voir en même tems, très en racourci, que l'on peut faire assez de choses sans déranger la main.

Nous sommes toujours a la seconde position.

EXEMPLE.

en Majeur.

EXEMPLE.

en Mineur.

AUTRE EXEMPLE PLUS ÉTENDU.

Toujours même position du commencement à la fin.

On trouve souvent des suites chromatiques de fausses quintes et de quartes superflues. En voici un exemple.

EXEMPLE

C'est principalement dans cette marche d'harmonie, que l'on trouve une extension du quatrième doigt. En voici un exemple.

J'ai écrit ce passage note par note, pour pouvoir mieux en rendre le doigté; ordinairement il s'écrit de la manière suivante.

Dans ce passage, on voit l'extension du quatrième doigt pour la seconde, et on ne peut pas la faire autrement. La fausse quinte se trouve prise, comme elle doit l'être, des deuxième et troisième doigts : la quarte superflue des premier et deuxième doigts, comme elle doit l'être aussi. Ainsi les principes se trouvent si naturellement dans ce passage, quoique assez compliqué par lui-même, que je crois qu'il seroit difficile de le faire autrement, et que je pense aussi en avoir dit assez sur le doigté de ces deux accords.

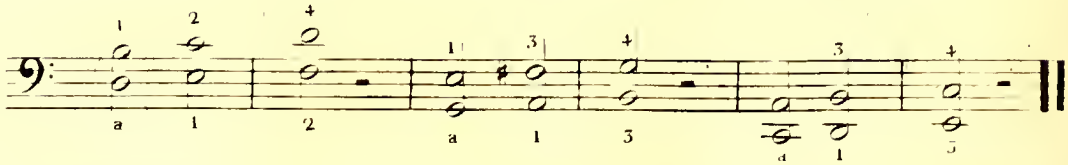
ARTICLE X.

De la Sixte. Suite de Sixtes.

Comme les sixtes se font très-bien sur le Violoncelle, surtout en majeur, et qu'elles produisent un bon effet, je crois devoir m'étendre un peu sur cet article.

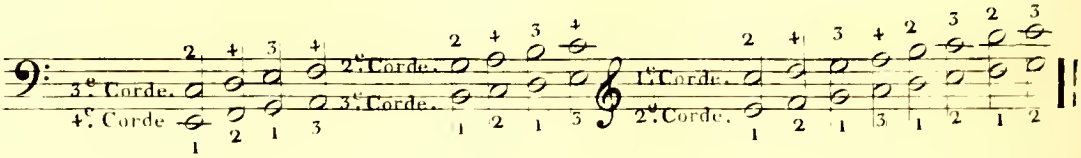
À la première position, on fait trois sixtes de suite, sans démancher.

EXEMPLE.



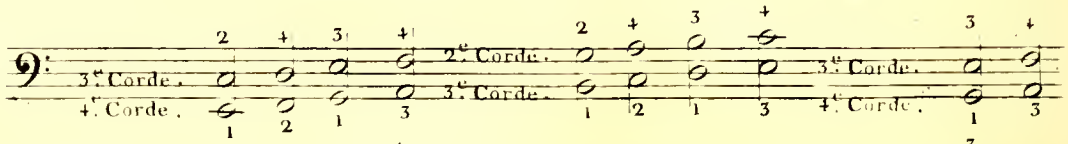
Mais si l'on veut doigter régulièrement les sixtes, on n'en doit compter que deux de suite à la même position, car pour la régularité du doigté, on est souvent obligé de supprimer, ou pour mieux dire, de ne pas employer la corde à-vide; c'est ce dont on se convaincra par les exemples suivants et plus encore par la pratique. Passons à la double Gamme des sixtes en UT majeur.

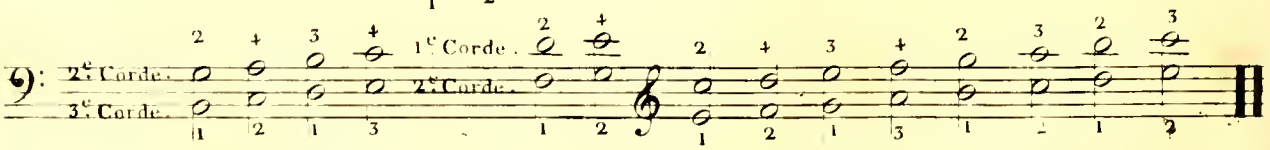
EXEMPLE.



Voyons différentes Gammes dans le mode d'UT.

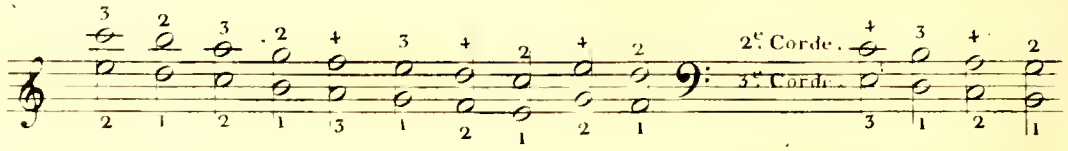
EXEMPLE.

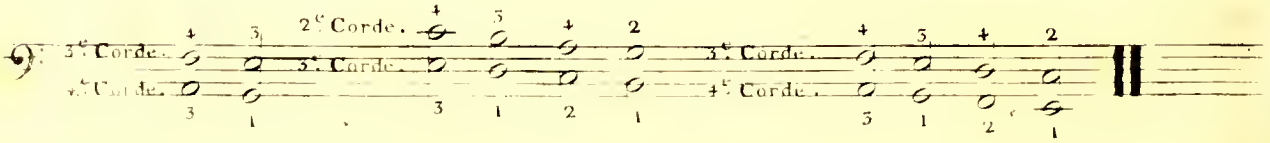




On descend de même.

EXEMPLE.

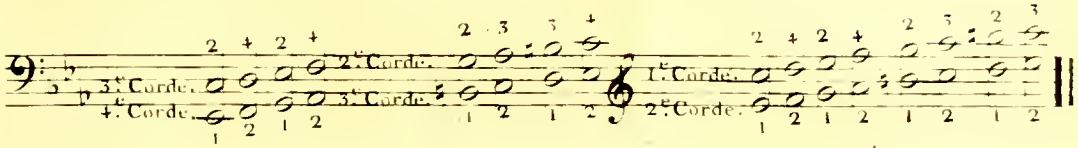




En UT Mineur. Double Gamme.

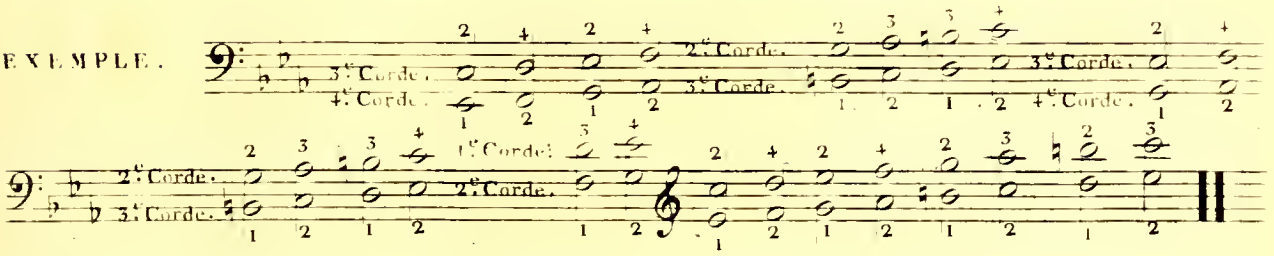
Elles sont beaucoup plus difficiles en Mineur.

EXEMPLE.



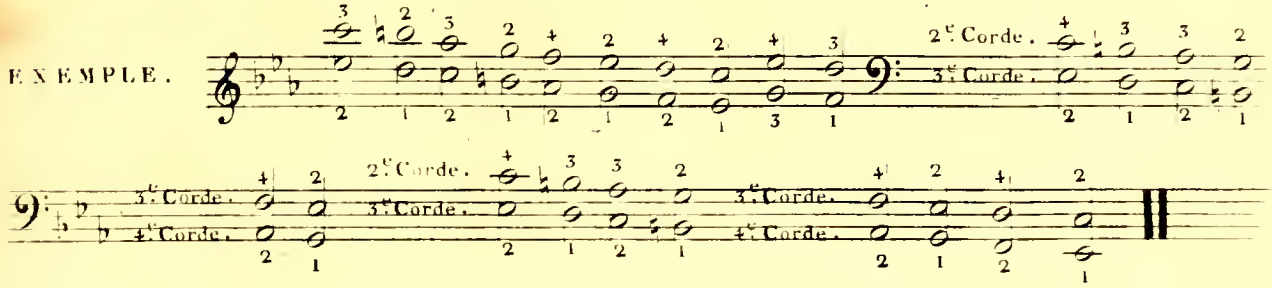
Différentes Gammes d'UT Mineur.

EXEMPLE.



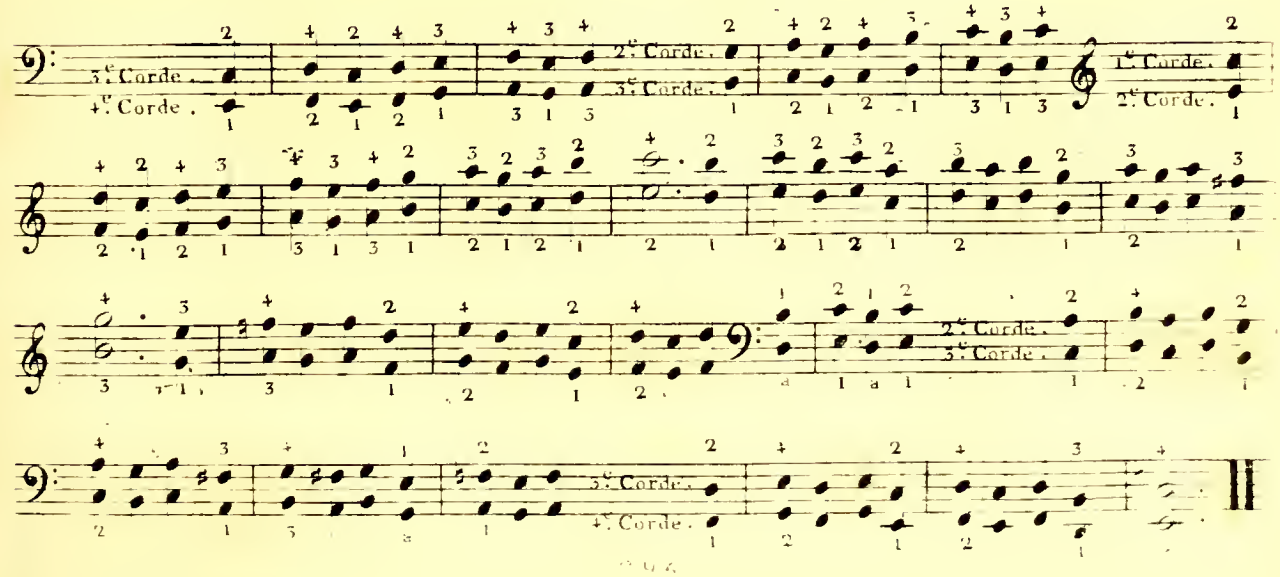
On descend de même.

EXEMPLE.



Petit Exercice en Montant et Descendant.

Tendant à faciliter l'Exécution des Sixtes.



en Mineur.

Après s'être beaucoup exercé en UT, on passera en RE, et on verra que quoique l'on change de ton, on a toujours le même doigté.

Double GAMME de Sixte en RE Majeur.

Autre.

On descend de même.

EXEMPLE.

MINEUR en Montant.

MINEUR
en Descendant.

Petit Exercice en Montant et Descendant.

MAJEUR.

Le même
en MINEUR.

Ces Gammes en sixtes se doigtent de même dans tous les tons; celui qui les fera bien en UT et RÉ, majeur et mineur, pourra les exécuter aussi facilement dans tous les tons. Je vais cependant donner encore les Gammes de MI bémol majeur et de FA majeur; et on verra que c'est toujours le même procédé.

La différence du mineur au majeur est la même que dans les exemples precedents.

Double GAMME de MI bemol Majeur.

Double GAMME de FA Majeur.

On aura surement fait attention que quand je reprends la Gamme pour la seconde Octave, je change de doigt, par exemple en RE.

RE. Fin de la 1re Gamme. Commencement de la 2me Gamme.

MI bémol. Fin de la 1re Gamme. Commencement de la 2me Gamme.

FA. Fin de la 1re Gamme. Commencement de la 2me Gamme.

On voit que la sixte qui complette l'octave de la première Gamme, devient en la recommençant la première sixte de la seconde Gamme, et alors elle se fait avec d'autres doigts, ainsi qu'il est marqué ci-dessus.

Ceci est très-essentiel à observer, car, pour la régularite, il faut toujours prendre les premières sixtes de ces Gammes avec les premier et deuxième doigts, soit en haut, soit en bas. Exemple.

RE. 1re Sixte de la 1re Gamme. 1re Sixte de la 2me Gamme.

MI bemol. 1re Sixte de la 1re Gamme. 1re Sixte de la 2me Gamme.

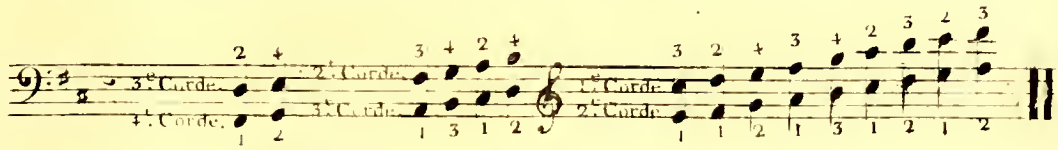
FA. 1re Sixte de la 1re Gamme. 1re Sixte de la 2me Gamme.

Dans tous les tons ce doit être la même répétion: La raison en est que la Gamme ne fait que sept tons, et en ajoutant l'octave, on en a huit; et comme on monte ces Gammes de deux en deux, la Gamme comprise son Octave, se monte en

quatre mouvements ; mais la double Gamme terminée par la double octave, ne forme que quinze tons, d'où il resulte que ceci ne se peut doigter régulièrement de deux en deux. Voila pourquoi on est obligé de changer de doigt en commençant la seconde Gamme à la seconde octave, comme on l'a vu précédemment, afin que cette seconde Gamme se fasse comme la première.

Voyons à-present comment on doigteroit, si on ne recommencoit pas la première sixte de la seconde Gamme, comme je l'ai fait jusqu'ici.

EXEMPLE en RÉ Majeur.



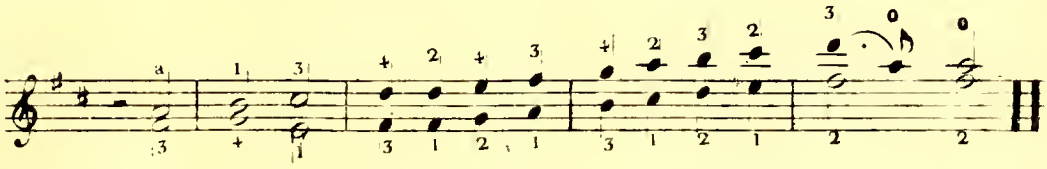
On monte donc de la dernière sixte de la première Gamme, à la première sixte de la seconde Gamme pour ainsi dire des mêmes doigts, comme le voici.

De cette façon, on a les Gammes de sixte très-regulières, et aussi faciles que possible. Cette opération doit se répéter dans tous les tons sur les mêmes degrés.

Pour rendre ceci plus sensible, je vais précéder de quelques accords cette première sixte de la seconde Gamme ; une fois je la répéterai, comme je l'ai fait au commencement, et une fois j'irai de suite comme à l'exemple précédent.

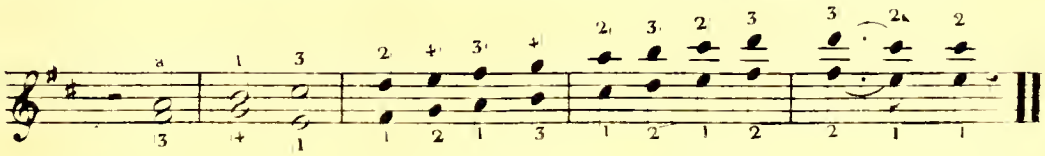
EXEMPLE en répétant la première sixte de la seconde Gamme. Sur les deux premières cordes.

RÉ Majeur.



EXEMPLE, en ne la répétant pas. Sur les deux premières cordes.

RÉ Majeur.



On doit faire la même chose dans tous les tons, quand cela se présente.

EXEMPLE en repetant la premiere sixte de la seconde Gamme.
Sur les deux premières cordes.

en MI Majeur.

EXEMPLE, dans le même ton, sans répéter cette sixte.

en MI Majeur.

en FA
Avec la Répétition.

en FA
Sans Répétition.

J'aurois bien voulu ne m'être pas autant repeté, mais je desire me faire comprendre, d'ailleurs ces Gammes sont très-bonnes à exercer. En voilà plus qu'il n'en faut, pour bien entendre les sixtes et la manière de les faire de suite. Passons à d'autres accords qui se mèlent alternativement avec les sixtes, comme les quintes et les septièmes.

ARTICLE XI.

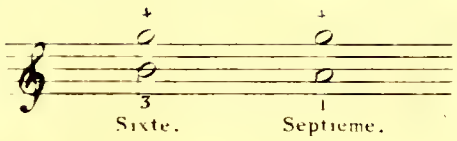
Suite de Sixtes et de Quintes.

EXEMPLE
en UT.

Cette manière de doigter est si simple que je crois inutile de la repéter dans d'autres tons. Passons aux sixtes et aux septièmes.

ARTICLE XII.

Suite de Sixtes et de Septièmes.



SOL Majeur.

SOL Majeur.
Un peu plus complique

SOL Mineur.

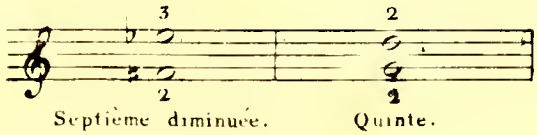
Je viens de donner des suites de septièmes et de sixtes ; il y a aussi des suites de septièmes et de tierces ; elles demandent beaucoup d'exercice, parceque la main est obligee de sauter d'accord en accord.

EXEMPLE
en SI bemol
Majeur.

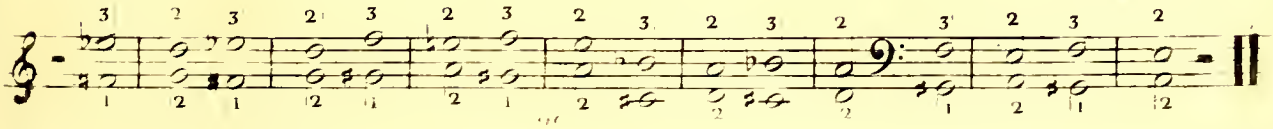
ARTICLE XIII.

De la Septième Diminuée.

La septième diminuée se fait avec les premier et troisième doigts.

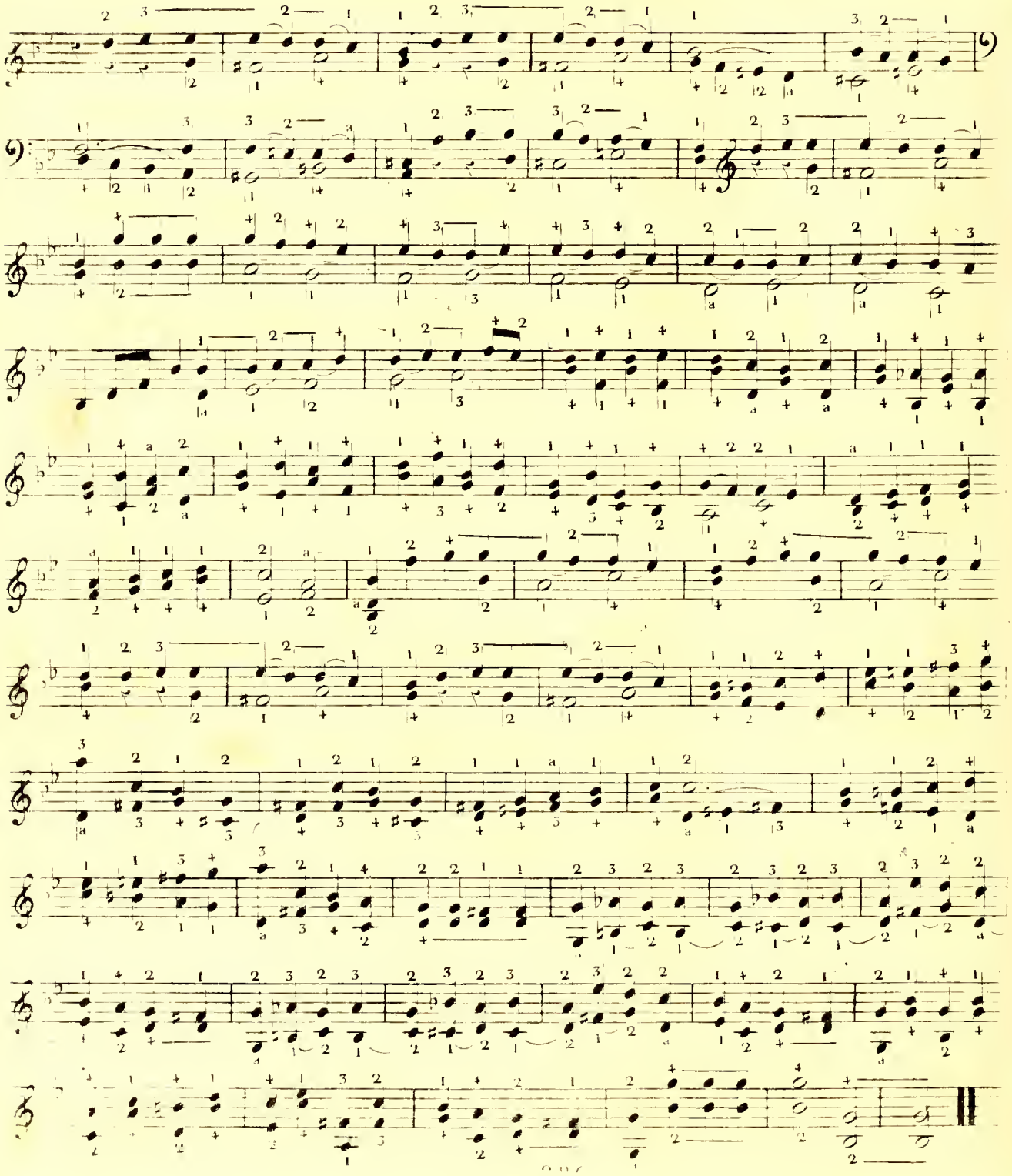


Donnons-en quelques unes de suite.

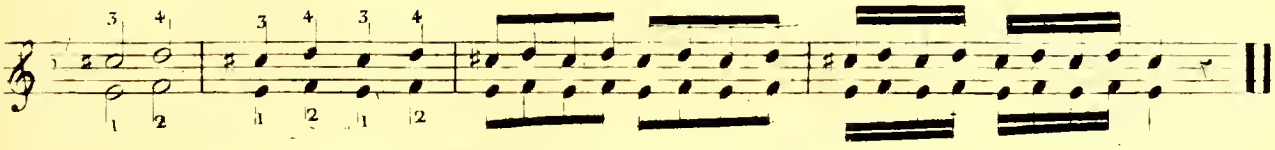


ARTICLE XIV.

Recapitulation des differentes Suites d'Accords, que je viens de présenter et que je crois bons à exercer.



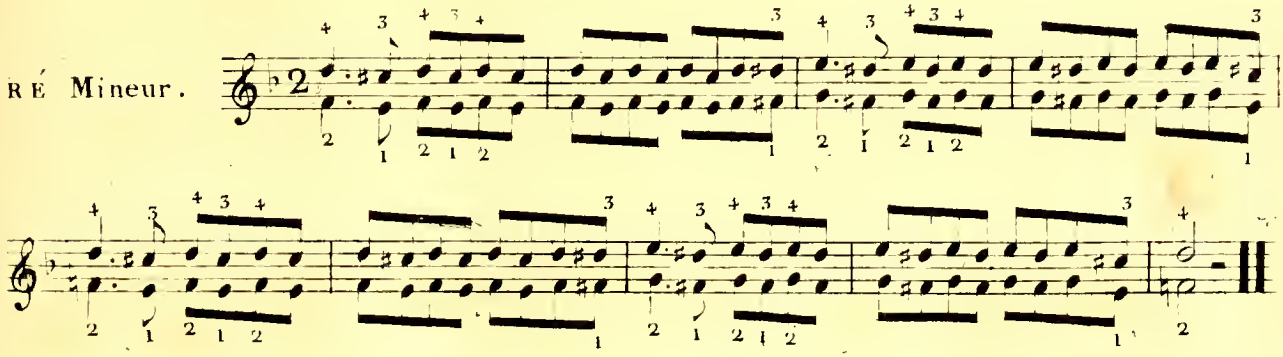
Je ne finirai pas ce Titre, sans parler de deux sixtes qui se trouvent de suite en mineur, et qui peuvent se faire tres-rapidement. Les voici :



En appuyant très-ferme les premier et troisième doigts qui font la première sixte, on battra dessus les deuxième et quatrième doigts bien ensemble, et si l'on s'y exerce, on parviendra à faire la double cadence.

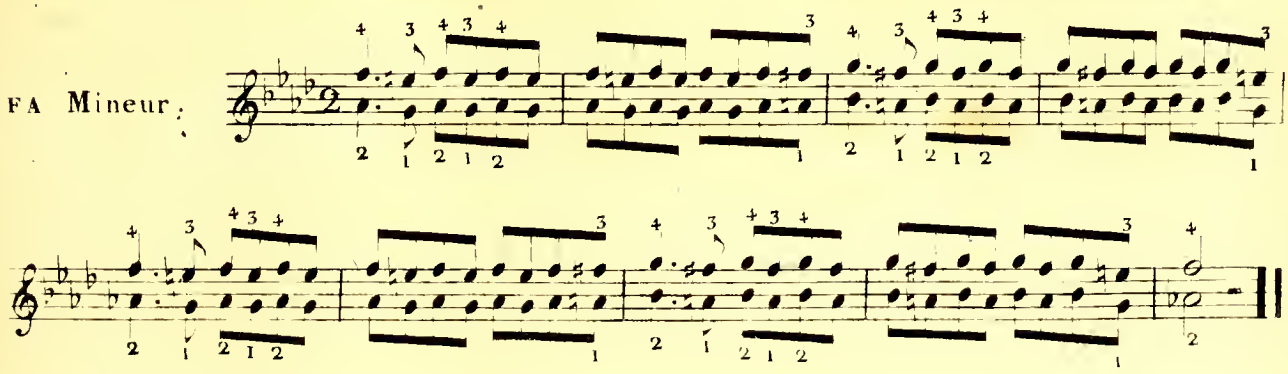
Voici de quoi exercer les doigts dans ce genre.

RÉ Mineur.



Ceci peut se faire dans tous les tons; voyons seulement en FA mineur.

FA Mineur.



On voit aisément que cela peut également se faire sur les autres cordes.

Il y a surement encore beaucoup de choses à dire sur ces différents accords, mais il faut éviter d'être prolixe, et je crois au moins n'avoir rien omis pour donner une connaissance suffisante de leur doigté.

TITRE XI.

Du Doigte de l'Arpegio.

Et des Extensions qui s'y rencontrent.

l'Arpégio est une batterie de l'Archet qui passe alternativement d'une corde à l'autre. Je vais en donner quelques exemples.

l'Archet embrassant toujours trois cordes et quelquefois quatre, on joue toujours trois parties, ce qui rend le doigté compliqué. Je n'employerai que trois cordes dans ces premiers exemples du doigté de l'Arpégio et des coups d'archet, en observant que la majeure partie des coups d'archet dont on se sert pour faire l'Arpégio sur le Violoncelle, se prend en poussant.

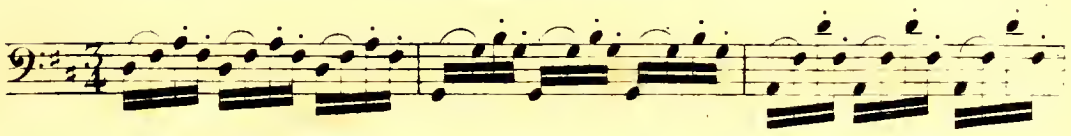
EXEMPLE. Poussez deux et tirez deux, en ayant soin que les coups d'Archet paroissent détachés.

Je me servirai toujours de la même harmonie tant que je changerai les coups d'archet, afin que ceux qui voudront les exercer, ne soient pas distraits par le doigté, ou par l'harmonie. l'Exemple suivant peut s'exécuter en détachant toutes les notes, soit en tirant, soit en poussant.

EXEMPLE.
En Poussant.

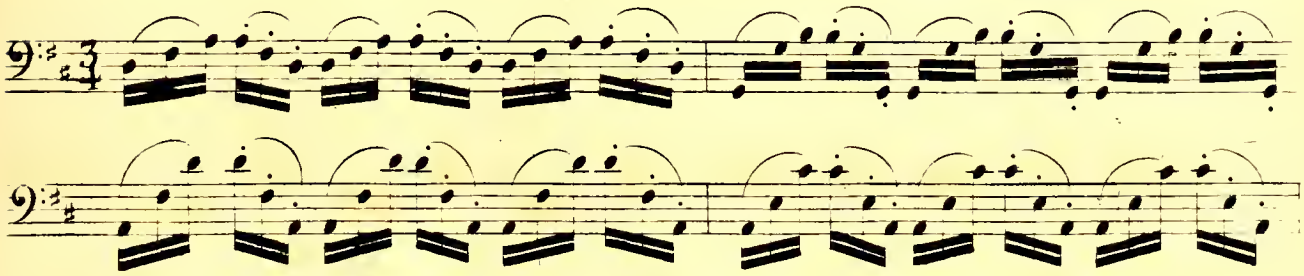
Il peut se faire aussi en coulant les deux premières notes et detachant les deux dernières. On se sert de ce coup d'archet dans le cas où le mouvement étant plus lent, on veut qu'il soit plus marqué.

EXEMPLE.



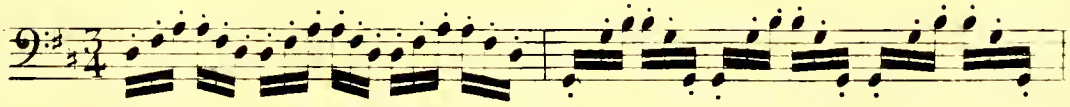
AUTRE EXEMPLE PAR 6.

Tirez les trois premières notes coulées, et poussez les trois dernières martelées.



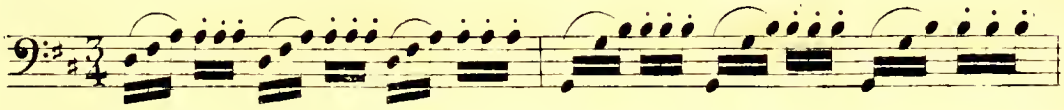
Cet Arpégio se fait aussi tout détaché

EXEMPLE.

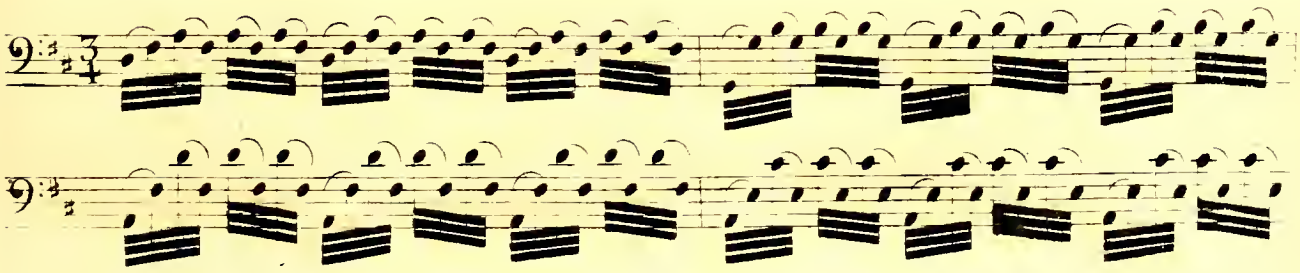


Celui-ci se fait en tirant et coulant les trois premières notes, poussant et martelant les trois dernières.

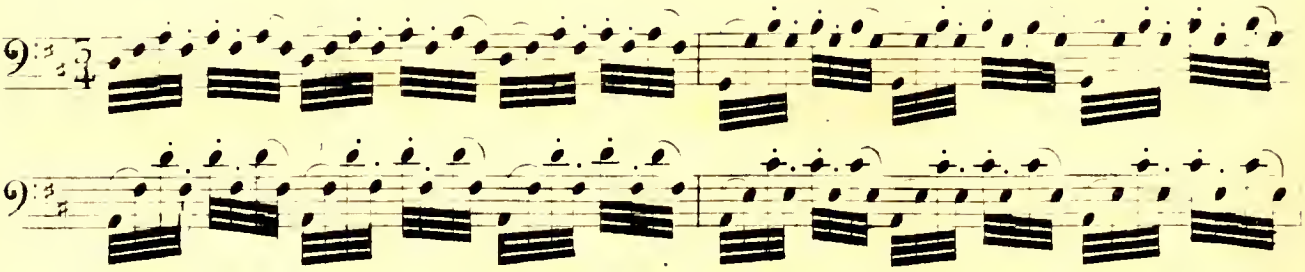
EXEMPLE.



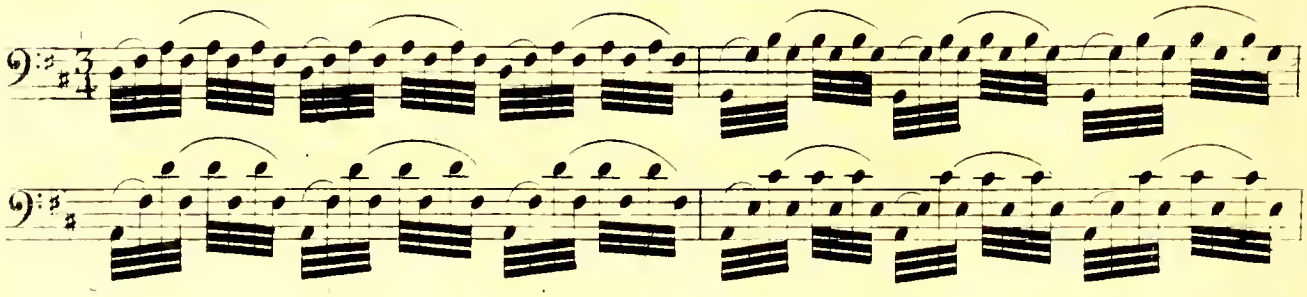
EXEMPLE PAR 8, EN POUSSANT.



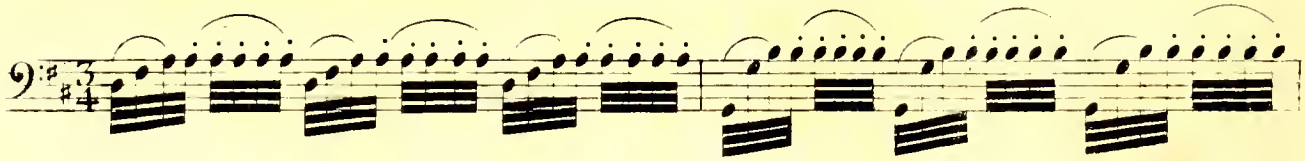
Le suivant fait un joli effet piano, mais il faut le faire de la pointe de l'archet, en poussant.



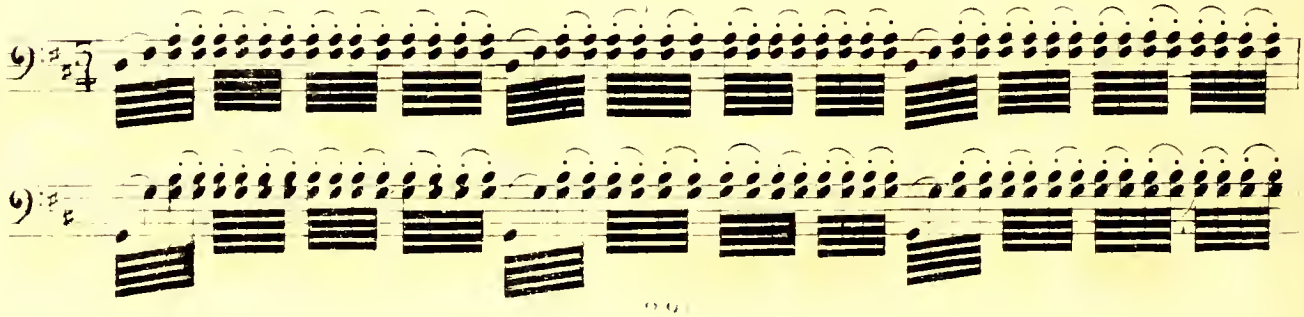
Celui-ci se fait en tirant les deux premières notes, et en poussant les six dernières.



Autre en tirant les trois premières et martelant les cinq dernières.



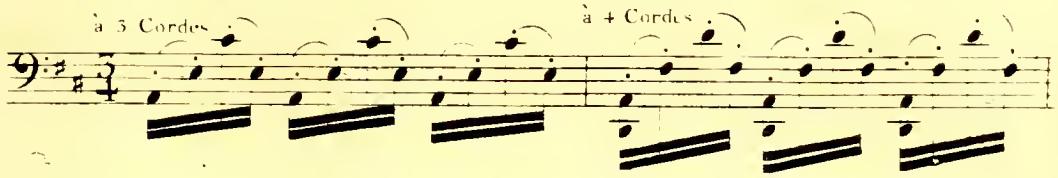
EXEMPLE par 16, de deux en deux; mais il faut qu'elles soient martelées avec assez d'égalité pour paroître détachées à l'oreille, excepté cependant les deux premières qui doivent être coulées, à raison de la force qu'on est obligé d'y donner, pour que l'Arpégio ait de l'effet, et que les notes de basse soient marquées.



On peut varier ces coups d'archet à l'infini, mais je crois pouvoir me dispenser d'en donner ici davantage, attendu qu'on les trouve partout.

Quand on employe quatre cordes dans l'Arpegio, le procede de l'archet est toujours le même que quand on n'en employe que trois. La seule différence est que l'archet prend la 4.e corde avec la 3.e sur la première note de l'Arpegio, et ceci a lieu dans tous les differents coups d'archet, lorsqu'on employe quatre cordes.

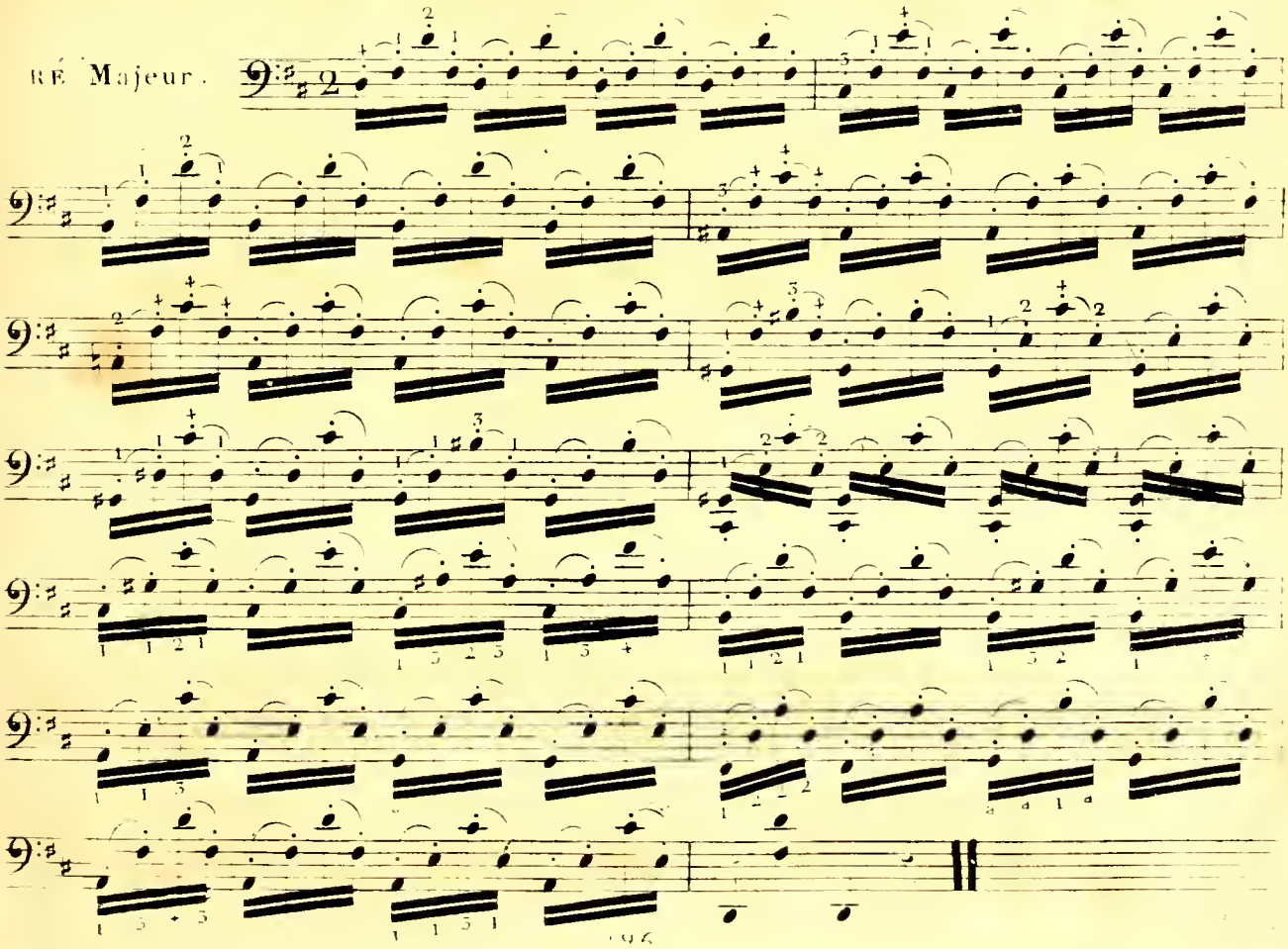
EXEMPLE.



Passons maintenant à quelques Arpégios où le doigté est plus recherché; je les presenterai avec les coups d'archet les plus simples; ceux qui les exerceront pourront les varier à leur fantaisie.

EXEMPLE. N.° I.

RÉ Majeur.



EXEMPLE N° 2.

LA Mineur

En Tirant.

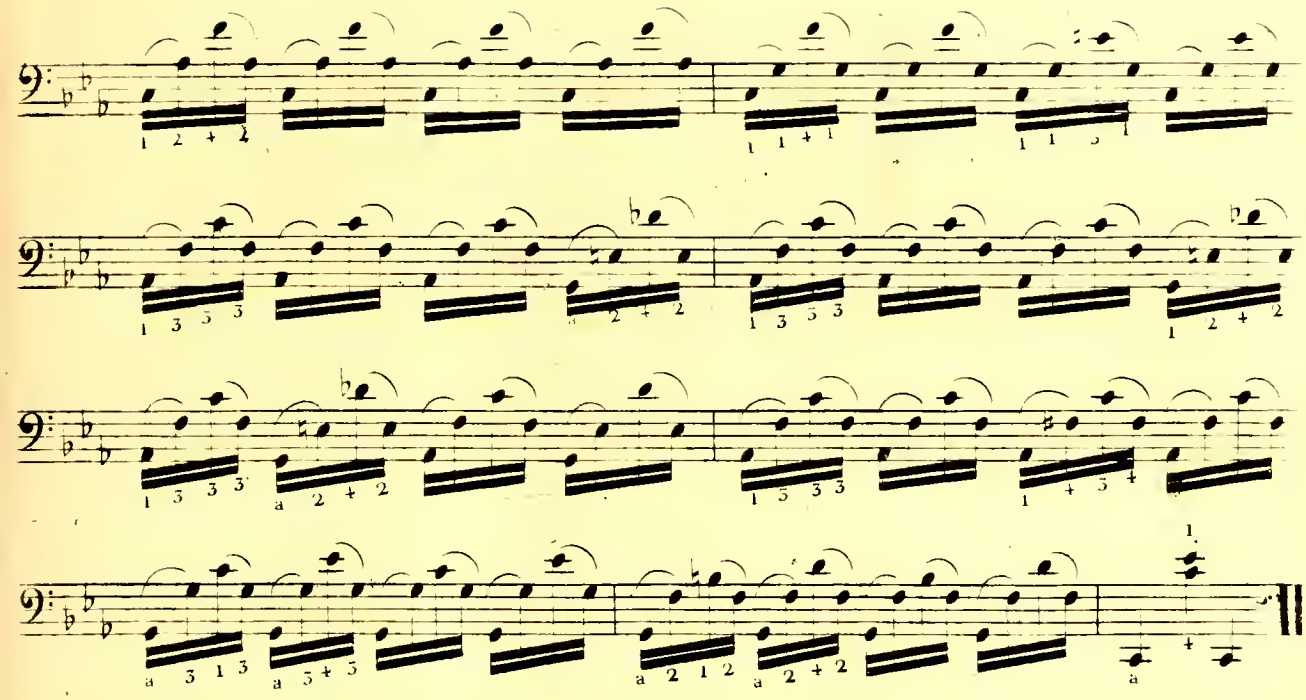
EXEMPLE. N° 3.

LA Majeur

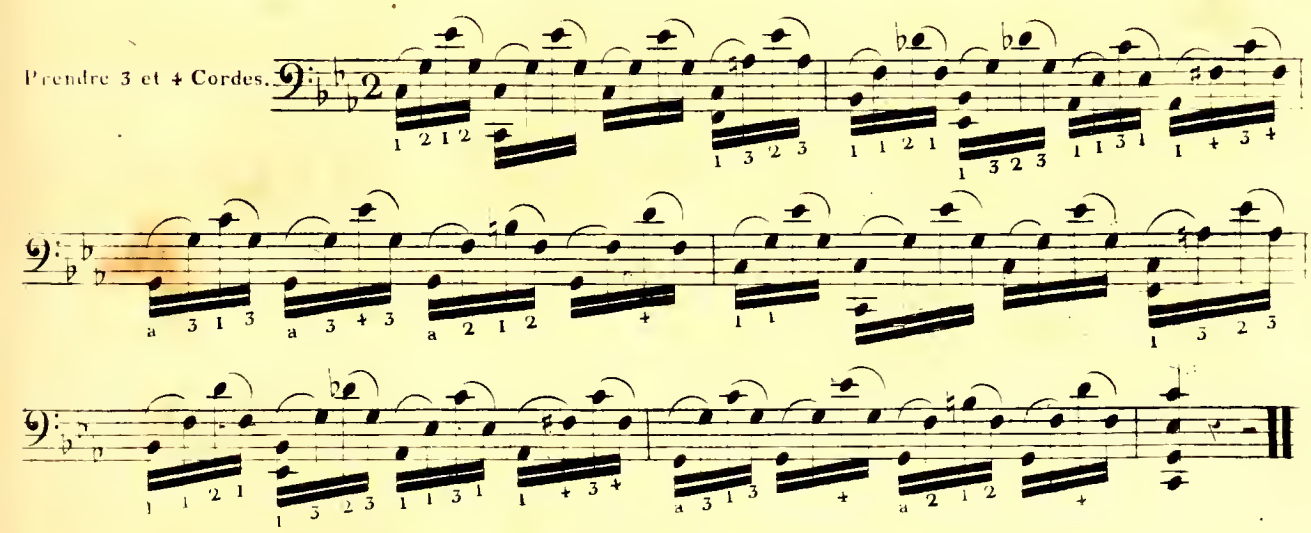
En Tirant.

EXEMPLE. N° 4.

UT Mineur.



EXEMPLE. N.° 5.



Nous avons déjà vu l'extension du quatrième doigt, au Titre Sons Harmoniques ; j'ai promis d'en donner des exemples dans l'Arpégio, non seulement du quatrième doigt, mais aussi du premier, nous commencerons par celle du premier doigt.

EXEMPLE. N.° 6.

RÉ Majeur.

EXEMPLE. N.° 7. Extension du quatrième doigt.

UT Mineur.

EXEMPLE. N.° 8. Double extension du premier doigt.

RÉ Majeur.

En voilà assez, ce me semble, pour bien connoître le doigte de l'Arpégio. On pourra voir un morceau tout en Arpégio, dans les Exercices, sous le numéro Sept, dont le doigte n'est pas indifferent.

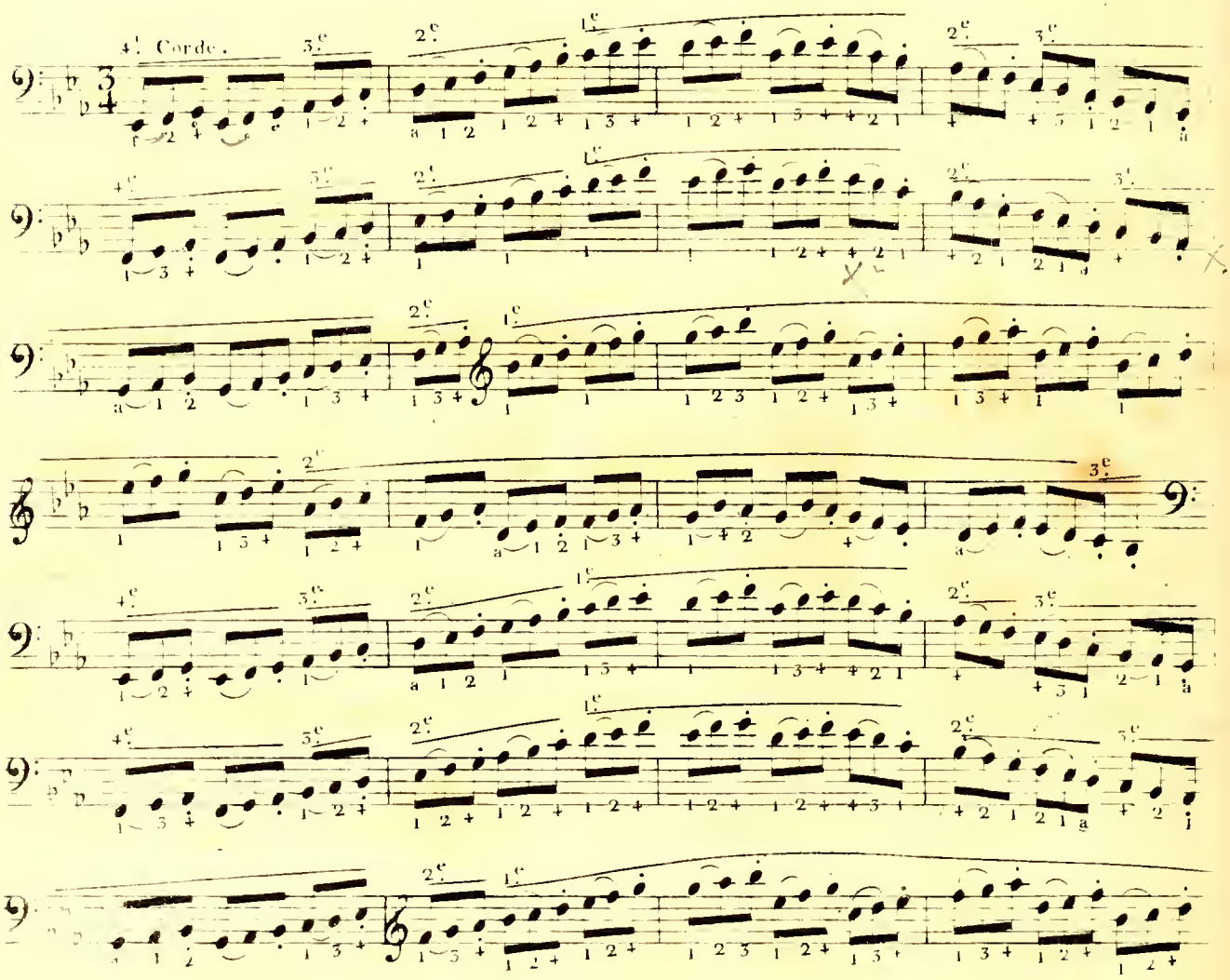
TITRE XII.

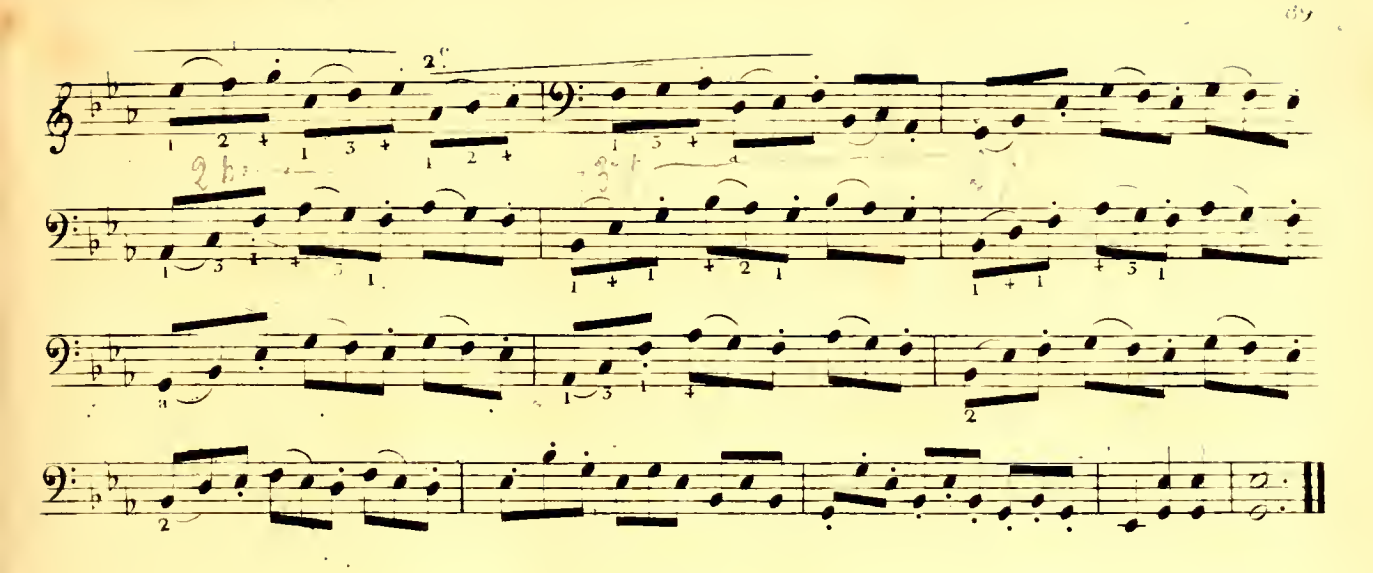
Passages propres à développer et mettre en pratique tous les principes du Doigté.

Numéro I.

Il y a des coups d'archet qui exigent un doigté particulier; par Exemple dans les notes par trois, si on coule les deux premières et détache la dernière, comme dans le passage suivant, le doigté par trois, conviendra de préférence à tout autre, attendu qu'il s'accorde avec l'archet, par nombres: on se convaincra aisément aussi qu'il procure de la netteté et une grande égalité de sons

EXEMPLE en MI bemol. Doigté par trois en tirant.

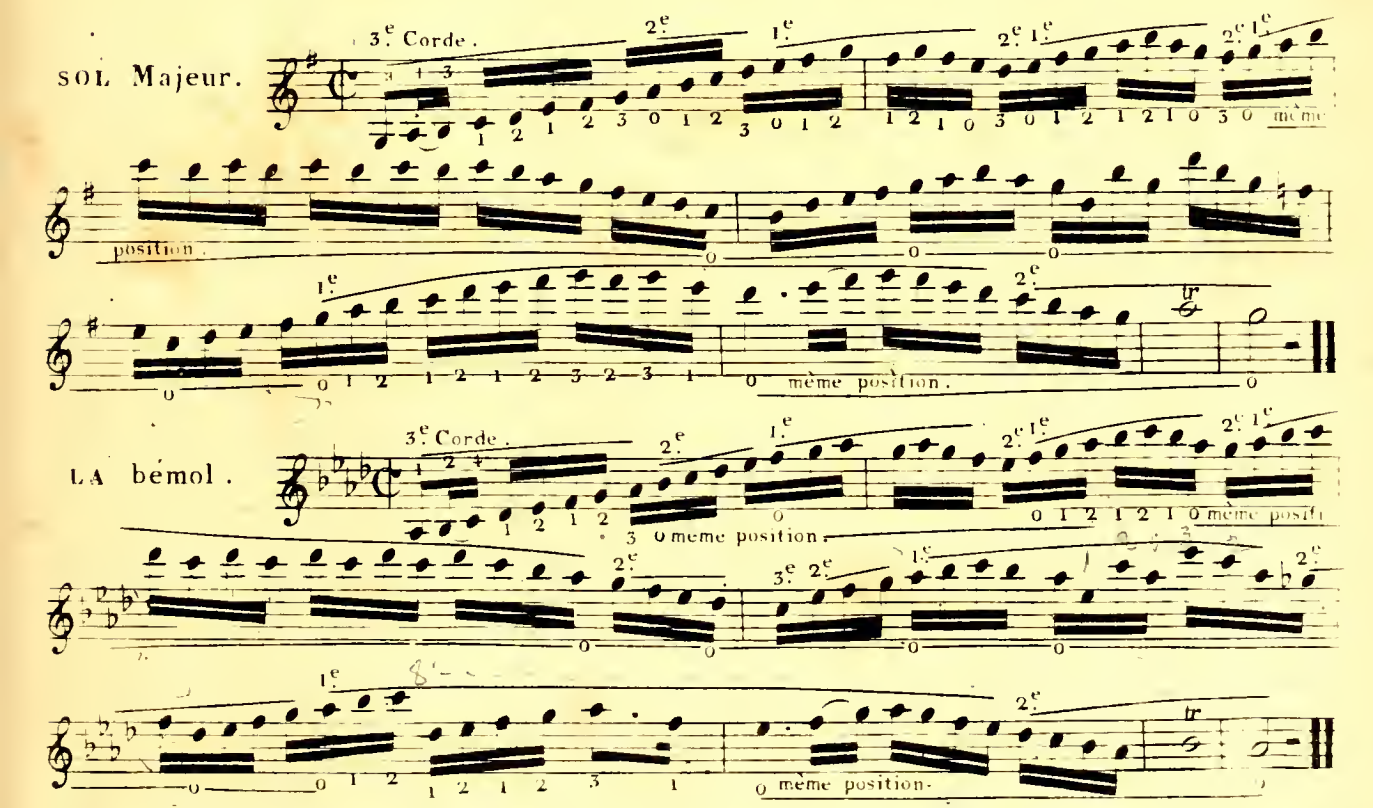


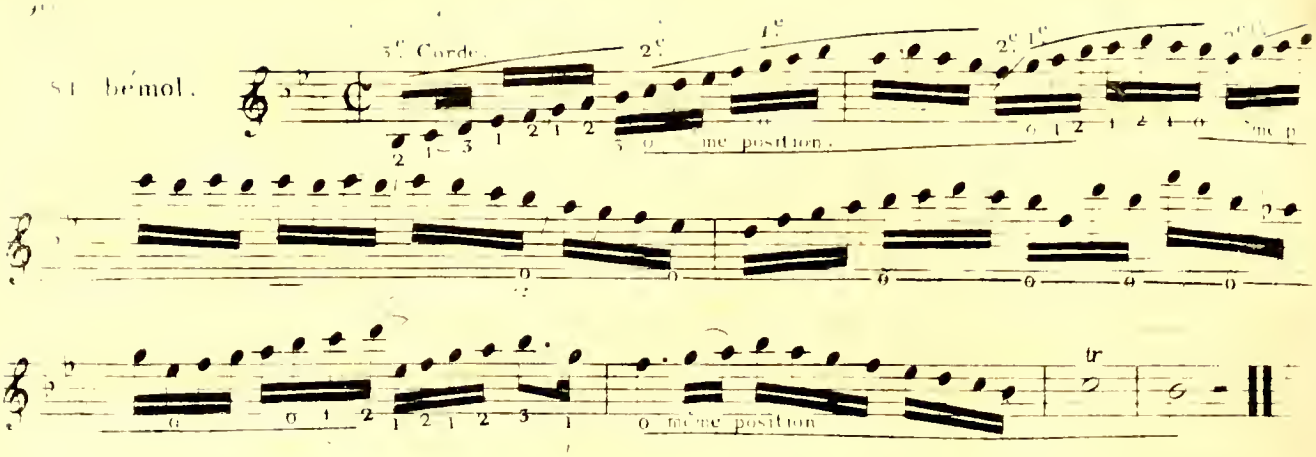


Numéro II.

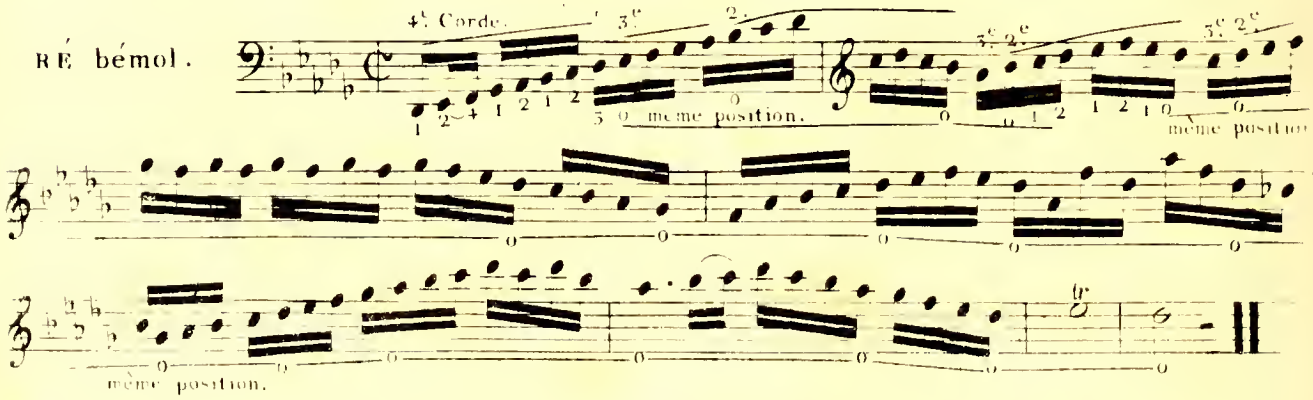
On fera très-bien de s'exercer à monter la Gamme par toutes les cordes. Souvent il est très-avantageux de la monter par la seconde et la troisième corde, et même par la quatrième. Voici un Passage qui se fait très-aisément en montant la première Gamme par la troisième corde, et qui seroit très-difficile, si on vouloit le faire autrement, surtout dans différents tons, comme je vais le présenter, d'abord en SOL, ensuite en LA bémol, puis en SI bémol, enfin en RÉ bémol.

SOL Majeur.



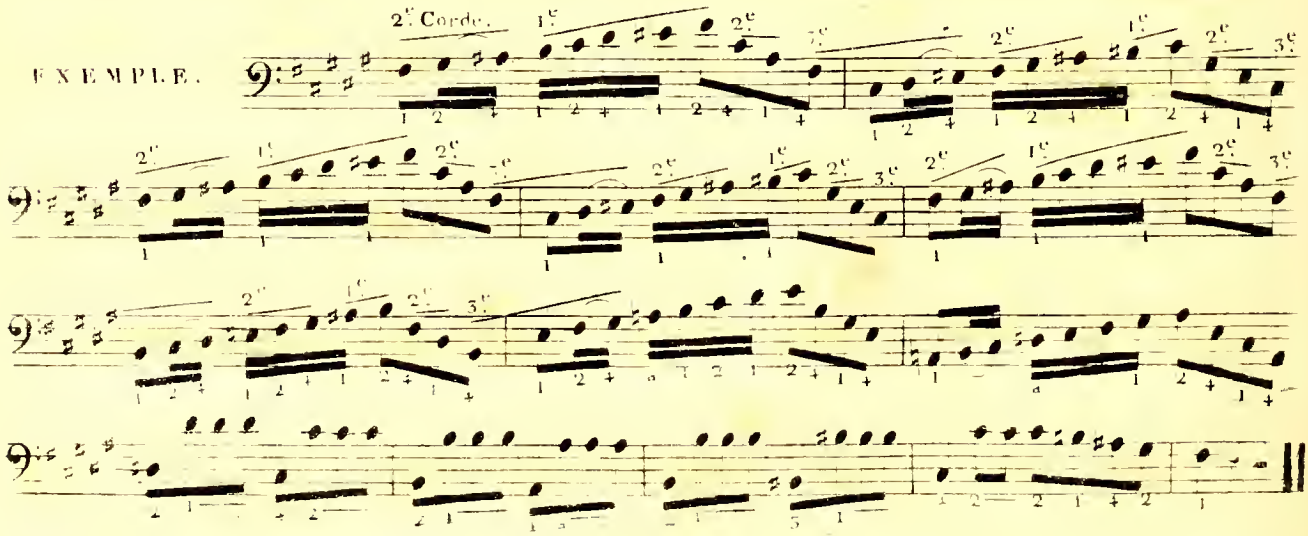


Dans l'exemple suivant, il faut monter la première Gamme par la 4e corde.



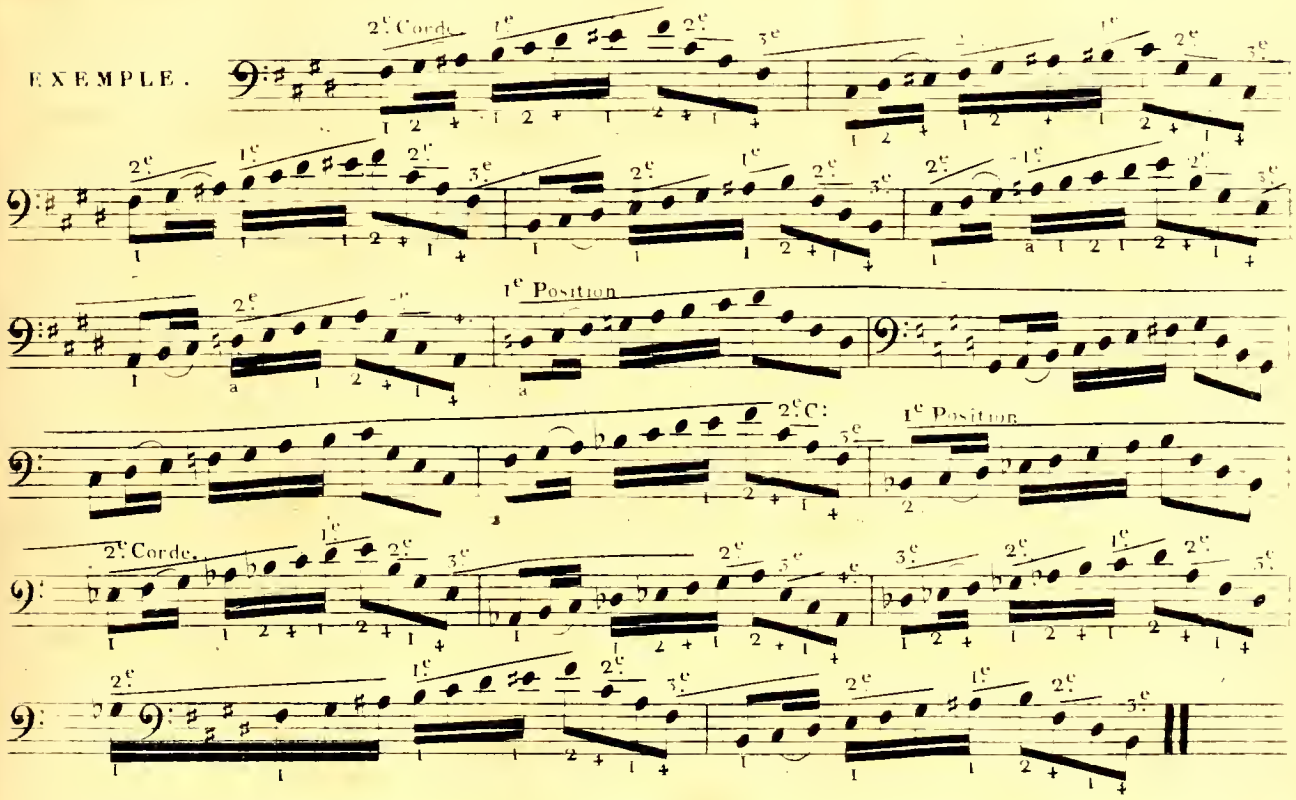
Numéro III.

La Gamme par trois n'est pas à négliger, sur-tout dans le manche; voici un Passage de Simphonie qui se rencontre assez souvent, et que l'on manque assez souvent aussi, faute d'employer le doigté de la Gamme par trois, ce qui le rend facile.



Donnons ce même passage, modulé dans tous les tons, par suite de septièmes; ne sera pas inutile à exercer. Observez qu'on se sert toujours du même doigté.

EXEMPLE.



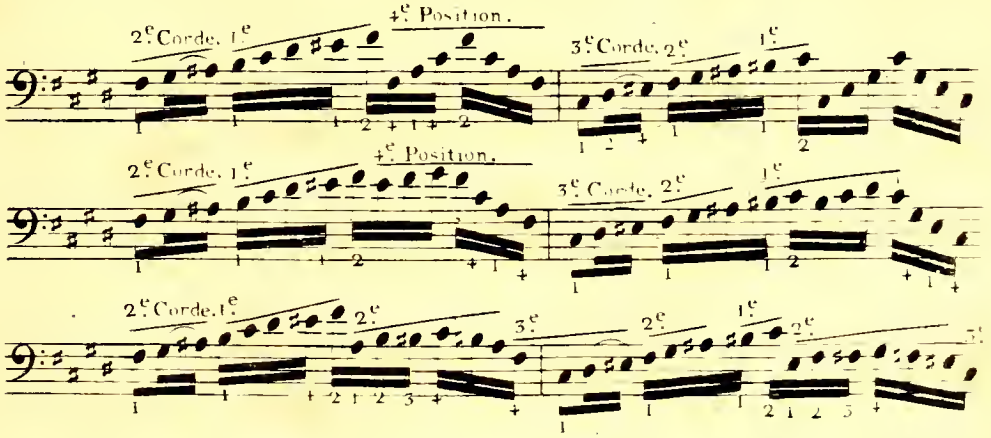
Ce passage est très-monotone, mais il apprend à bien connoître le manche, et cette manière de doigter est d'une grande ressource dans les passages imprévus où il y a beaucoup de dièzes ou de bémols; c'est-à-dire, quand il se rencontre plusieurs Gammes dans le manche, dans des tons où il est impossible d'employer les à-vides.

Il est à remarquer que la Gamme peut toujours se faire régulièrement avec les mêmes doigts dans tous les tons; ce n'est qu'elle qui est essentielle dans ce passage, car la dernière moitié de la mesure peut se varier de différentes manières, comme cela se trouve souvent; voyons en quelques Exemples.

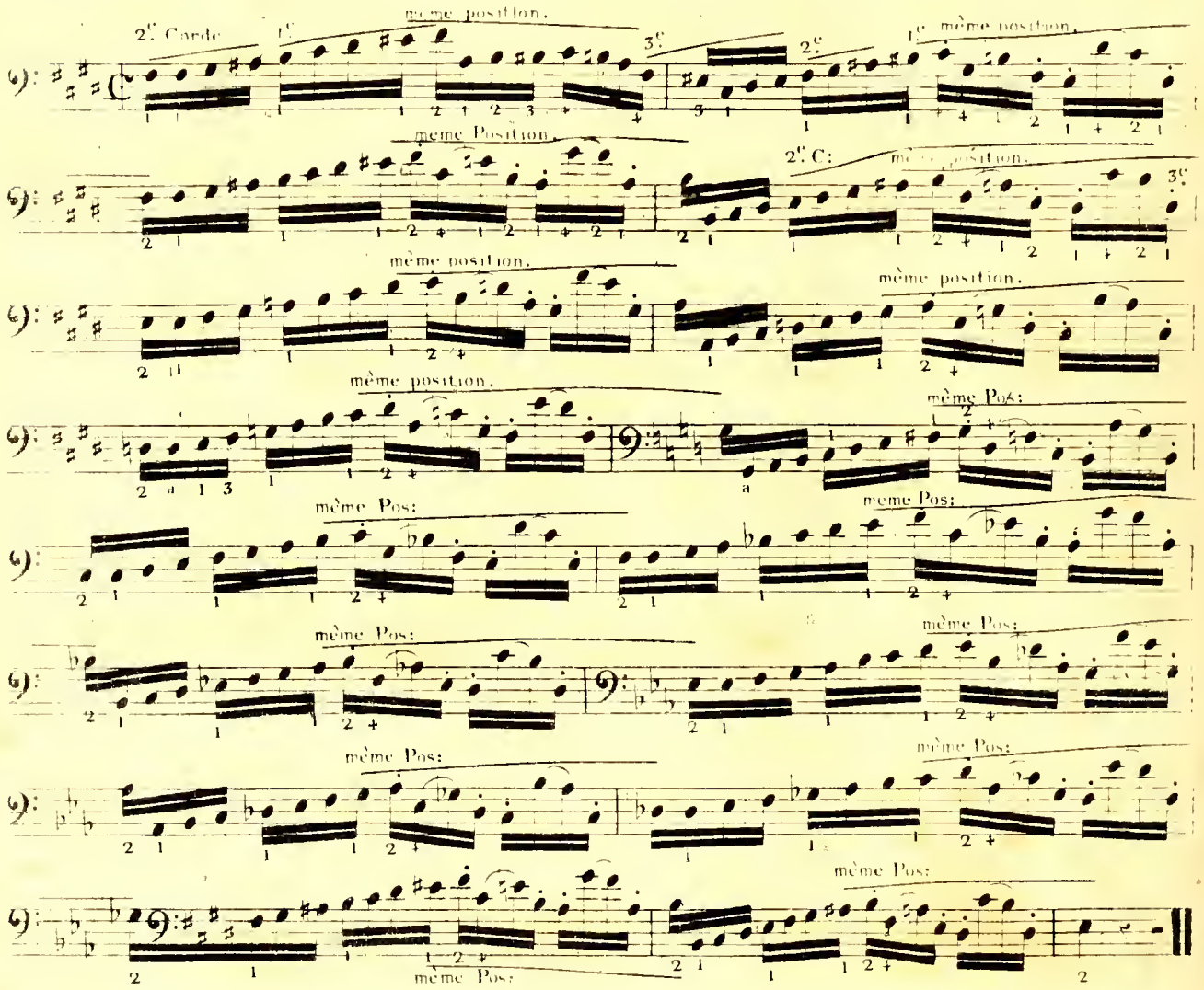
1re. Exemple.

2me. Exemple.

3me. Exemple.



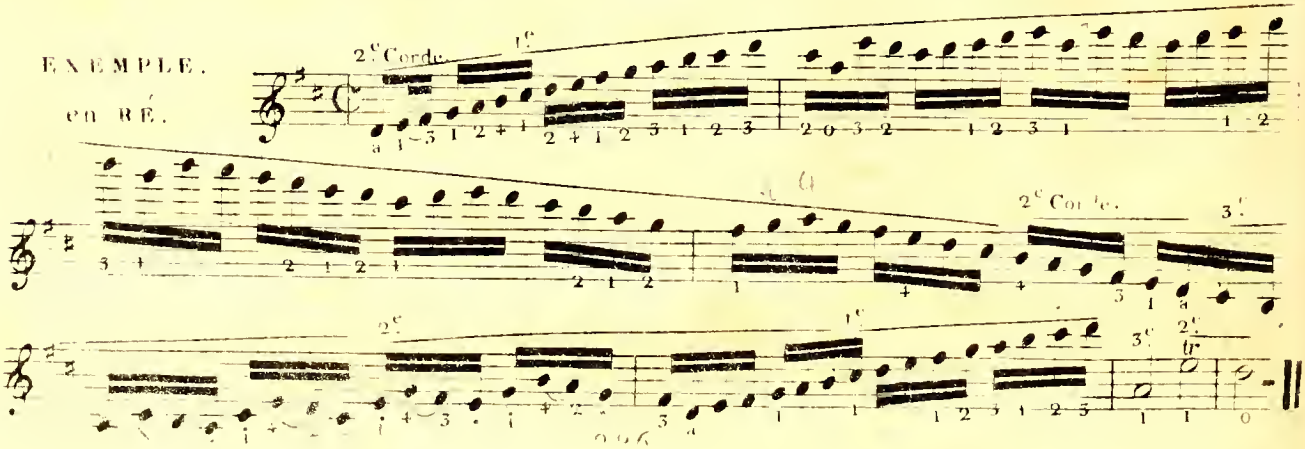
Nous allons continuer une Variante de cette dernière demi-mesure, qui exercera le premier doigt, ainsi que l'archet. La regularite m'a force, en doigtant, d'éviter les à-vides, excepté deux qu'il eût été ridicule de ne pas employer.



Numéro IV.

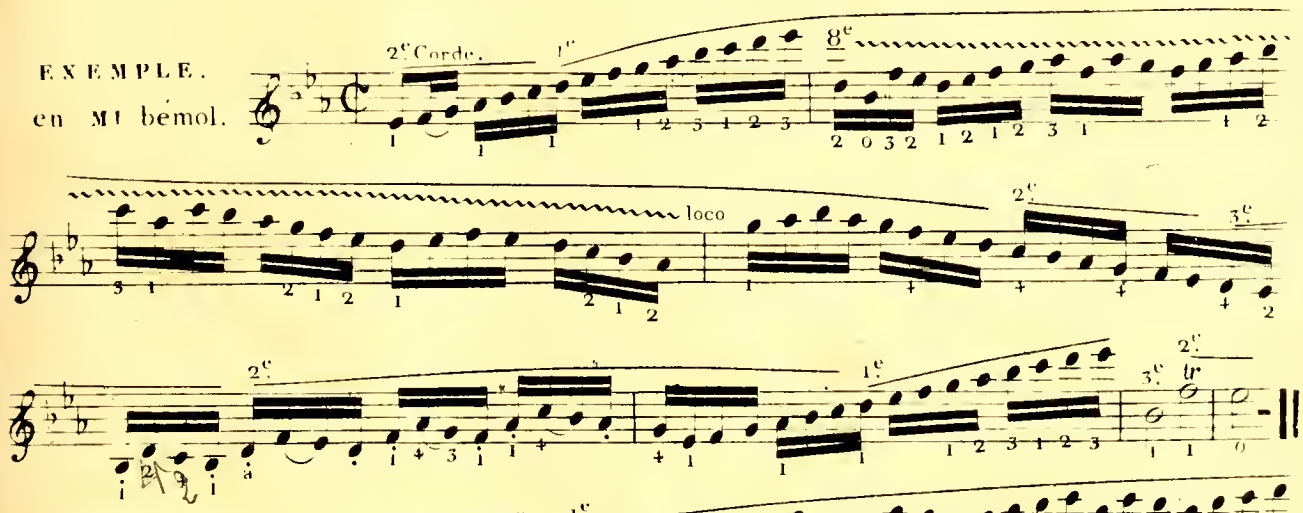
Pour se familiariser à descendre par la même corde.

EXEMPLE.
en RÉ.

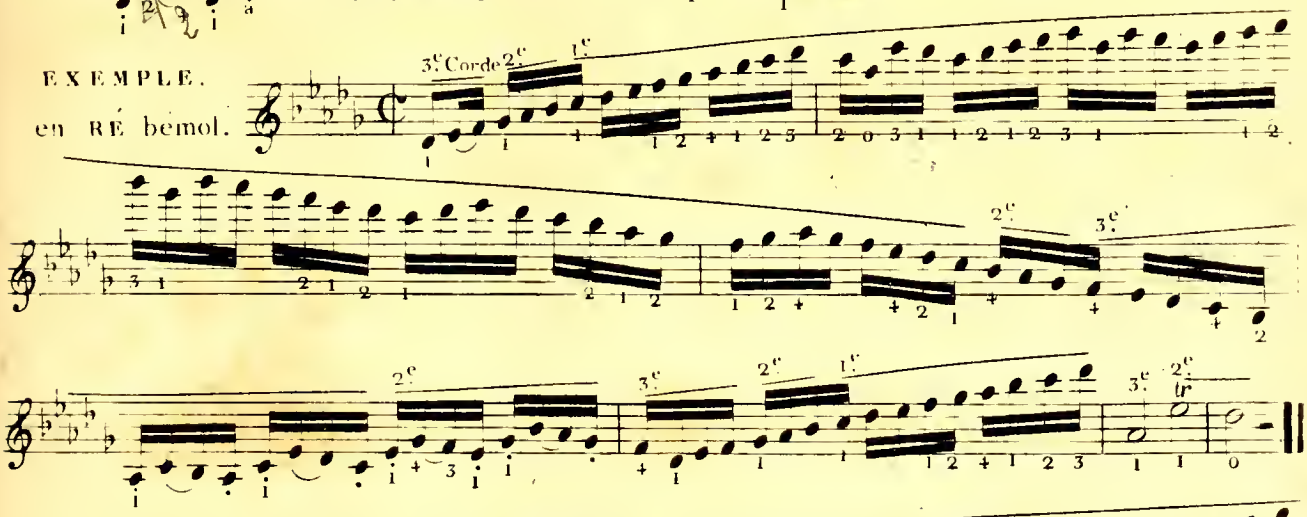


On aura pu doigter dans le passage ci-dessus, la double Gamme de RE, comme on aura voulu, parce qu'elle est très-facile, et qu'à cause des sons harmoniques, elle se prête à toutes sortes de doigté; mais si on veut executer ce même passage en MI bémol, en RE bémol, et en SI naturel, alors la manière de monter la double Gamme par trois, est très-avantageuse.

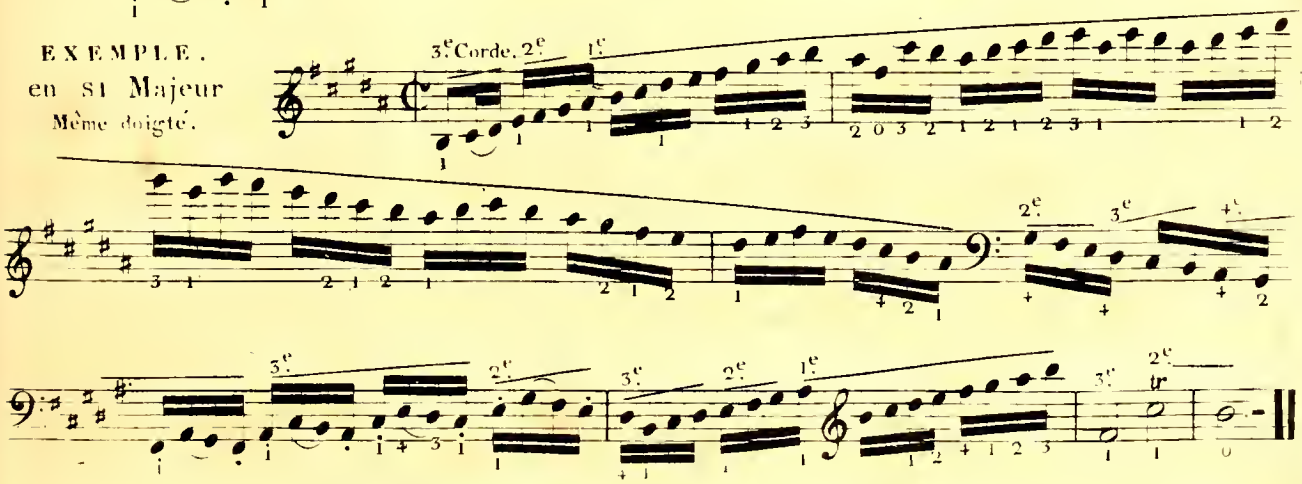
EXEMPLE.
en MI bémol.



EXEMPLE.
en RE bémol.

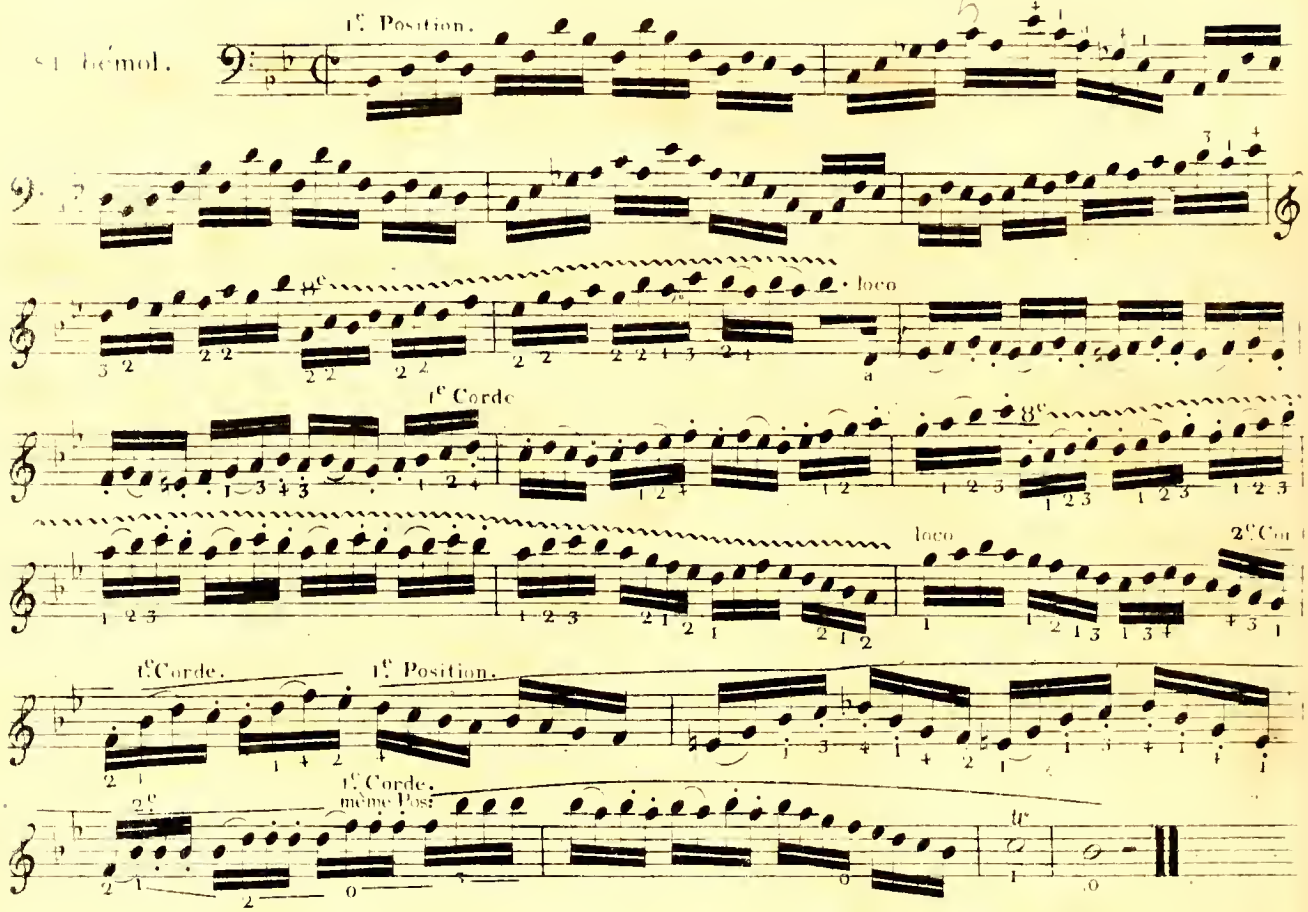


EXEMPLE.
en SI Majeur
Même doigté.



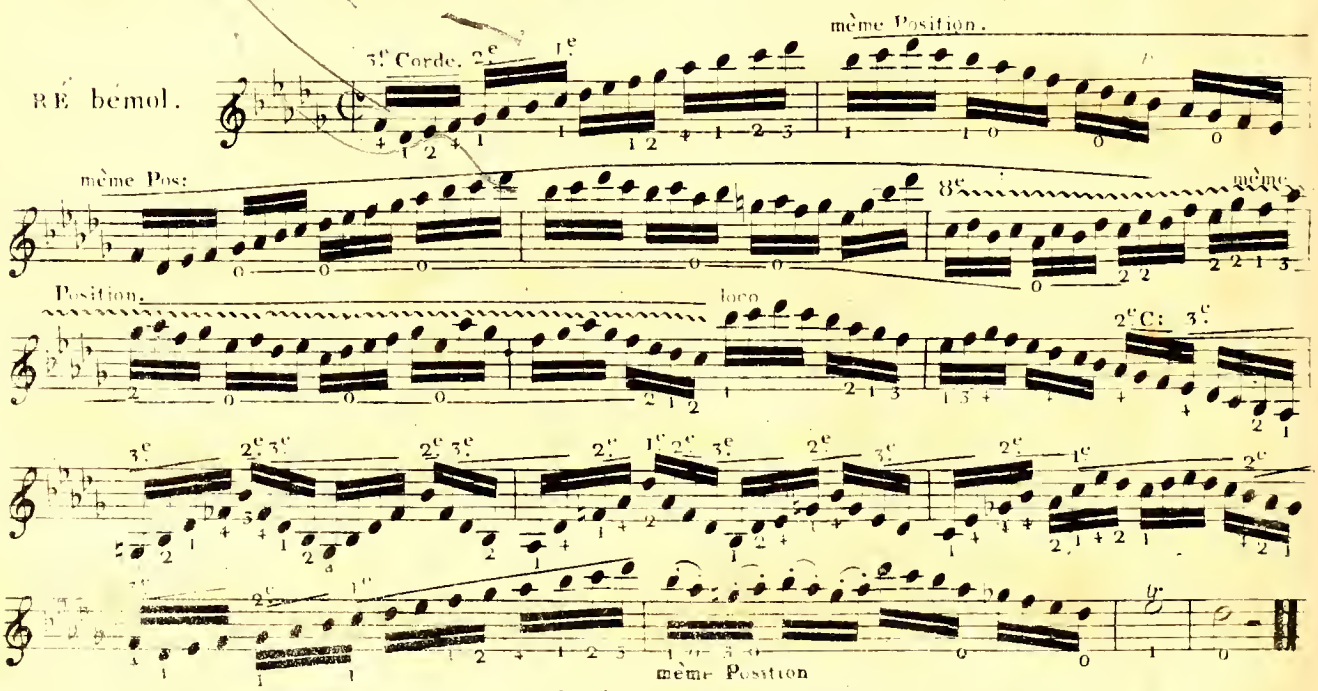
Numero V.

Pour s'exercer à monter et à descendre sur la première corde.



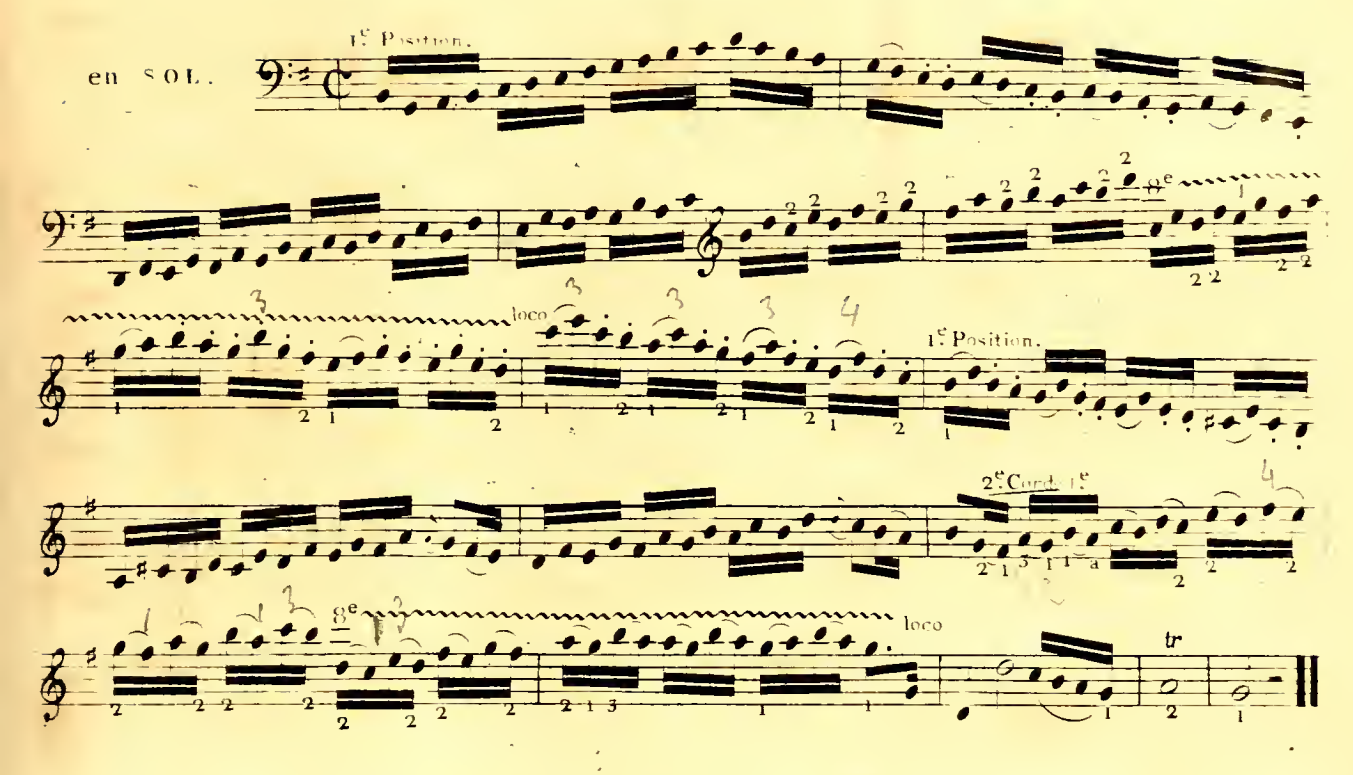
Numero VI.

Même Genre.



Numero VII.

Pour monter et descendre par la même corde.

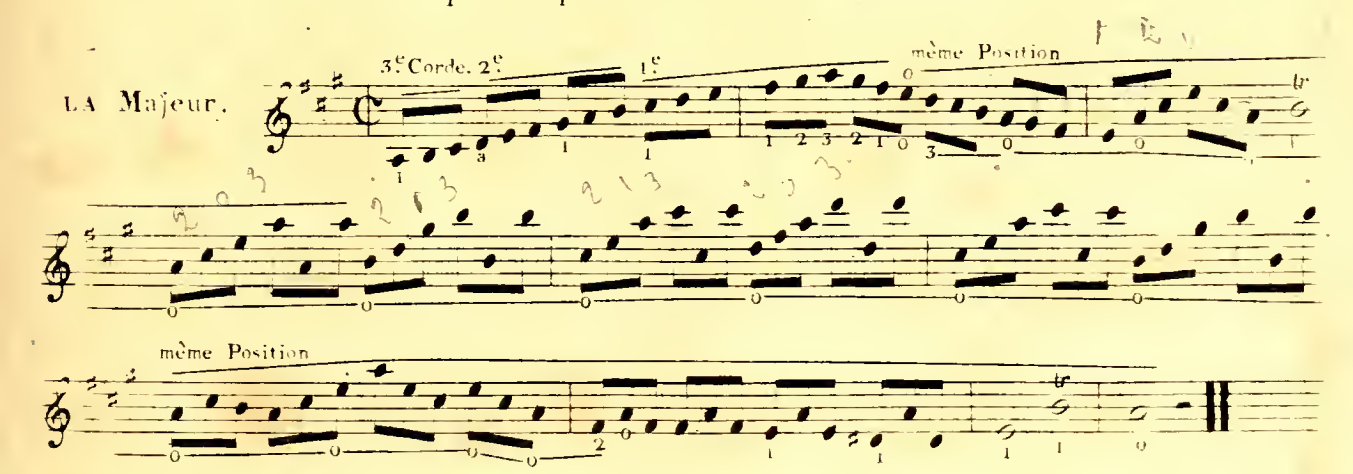


Numero VIII.

L'objet de ce passage est de démontrer la manière d'arriver à quatre différentes cadences, par le même doigté, et cela en montant les Gammes toujours par trois, de la même manière. La seule différence est de monter à propos par la chanterelle ou par la seconde.

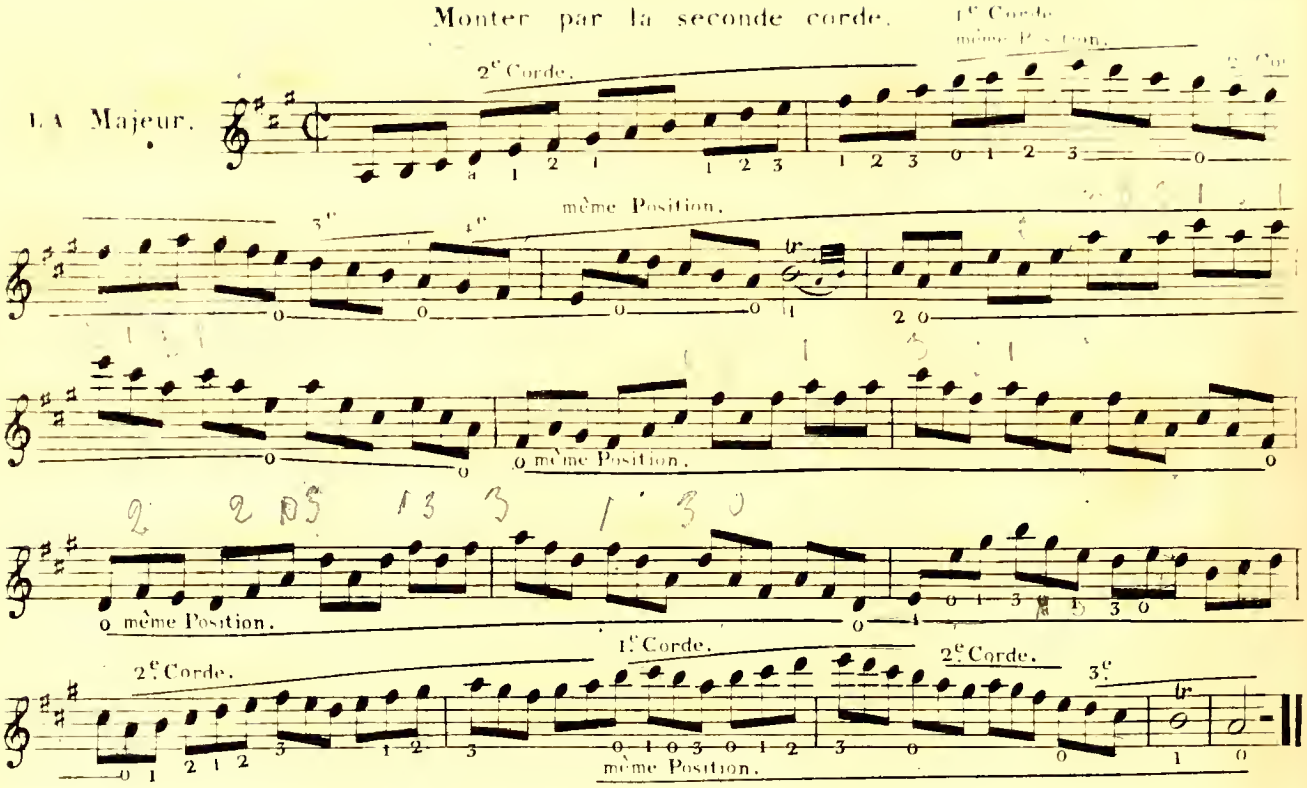
PREMIÈRE CADENCE.

Monter par la première corde ou chanterelle.



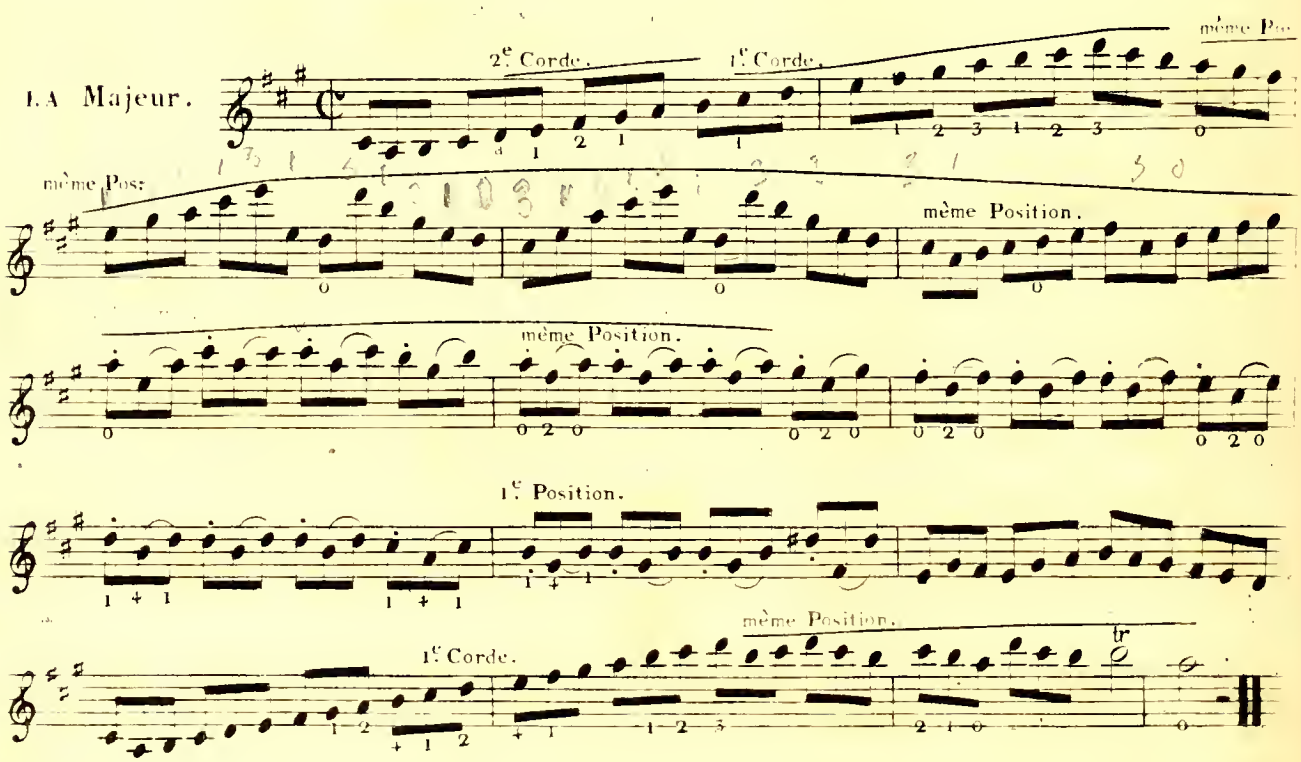
SECONDE CADENCE.

Monter par la seconde corde.



TROISIÈME CADENCE.

Monter par la première corde.



QUATRIÈME CADENCE.

Monter la triple octave par la seconde corde.

LA Majeur.

2e Corde. 1e Corde. 2e C. même Position.

On peut faire les quatre passages ci-dessus en montant les Gammes différemment, vù qu'on rencontre dans le ton de LA majeur beaucoup d'à-vides et de sons harmoniques; mais si on vouloit exécuter ces quatre mêmes passages, dans le ton de LA bémol, on seroit obligé de doigter comme je viens de le marquer, et comme ils vont suivre. Je n'ai donné l'exemple précédent que pour faire voir que ce doigté peut s'adapter, même aux tons ouverts. C'est à ceux qui l'essayeront et le pratiqueront, à juger, si un doigté qui peut s'adapter à plusieurs tons, sans rien perdre de sa régularité mérite la préférence. Voyons les quatre mêmes passages en LA bémol.

PREMIÈRE CADENCE.

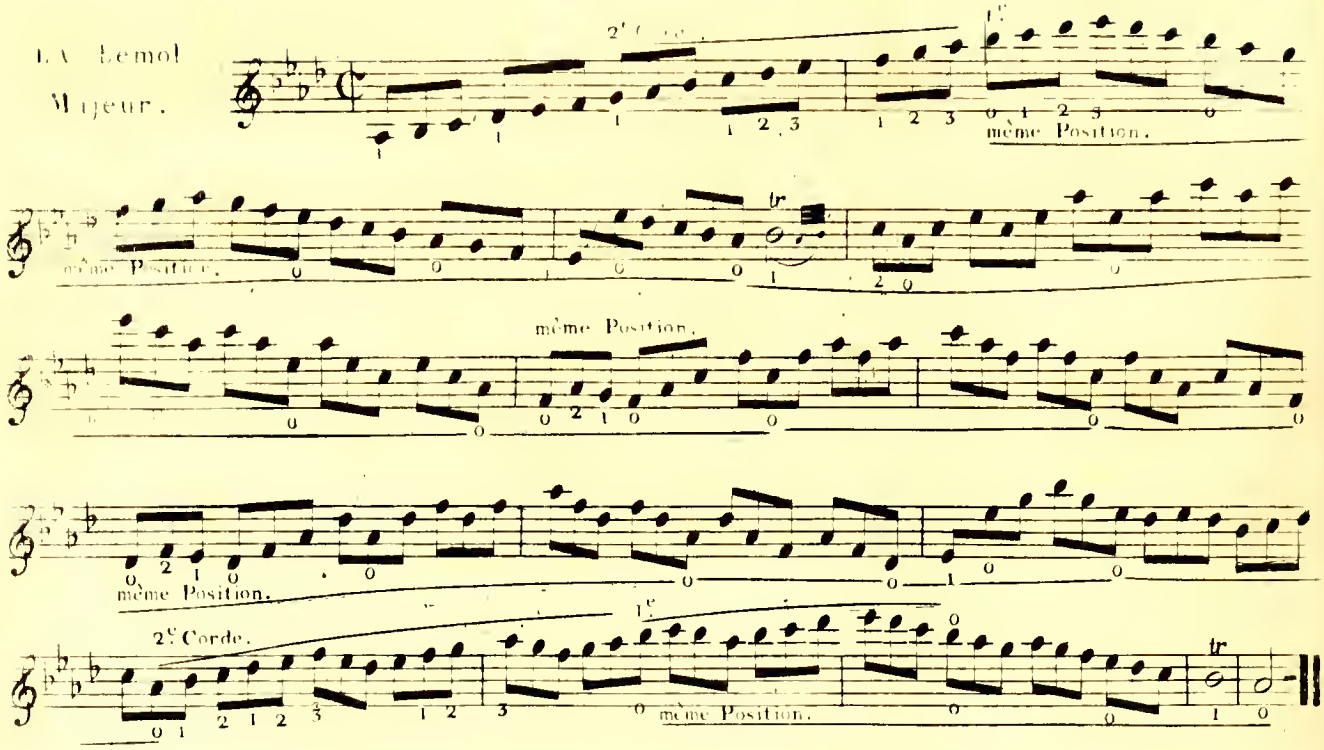
Monter par la première corde.

LA bémol Majeur.

3e Corde. même Position. même Pos:

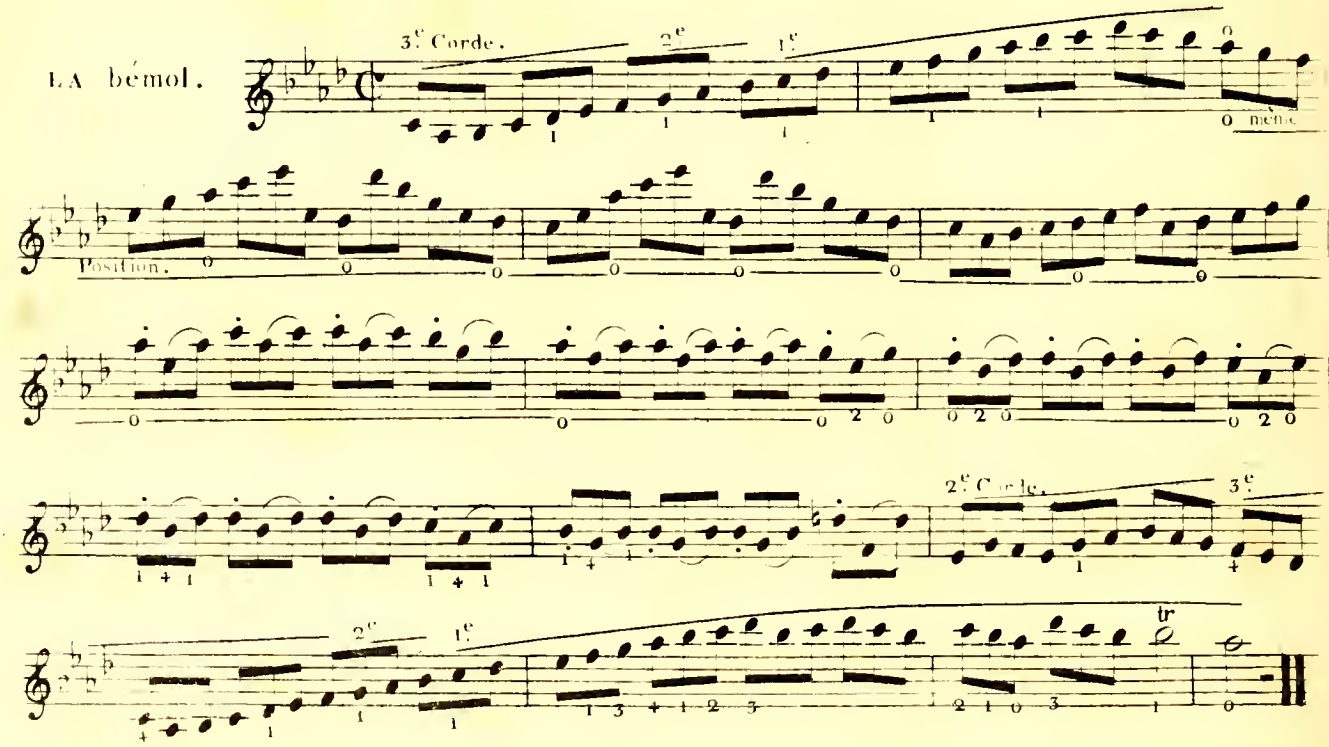
SECONDE CADENCE.

Monter par la seconde corde.

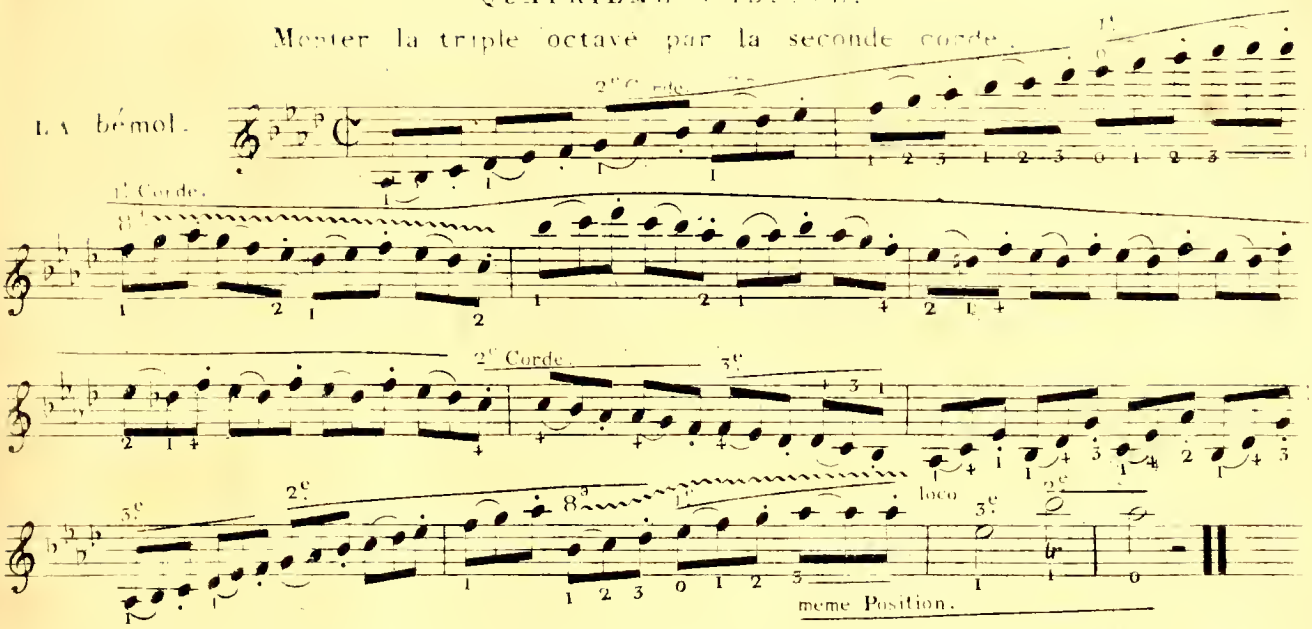


TROISIÈME CADENCE.

Monter par la première corde.



Monter la triple octave par la seconde corde.

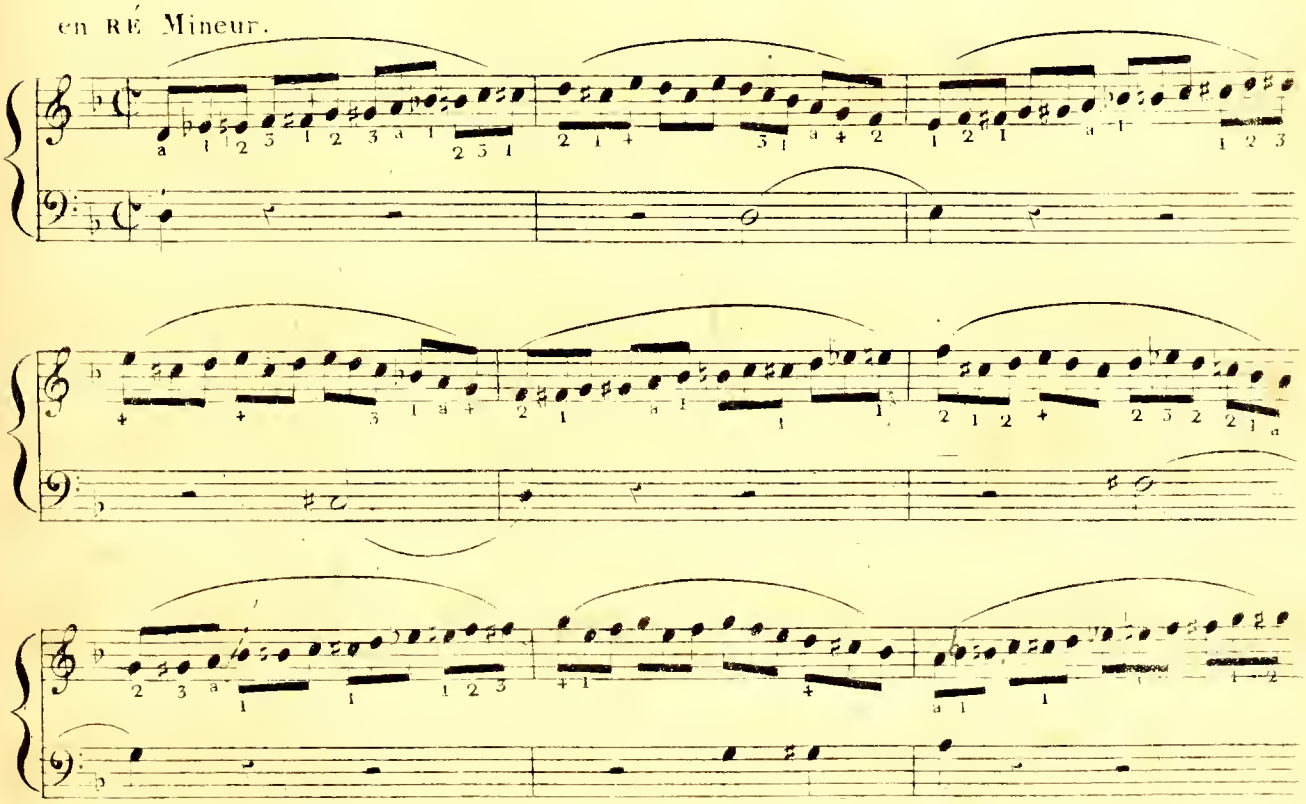


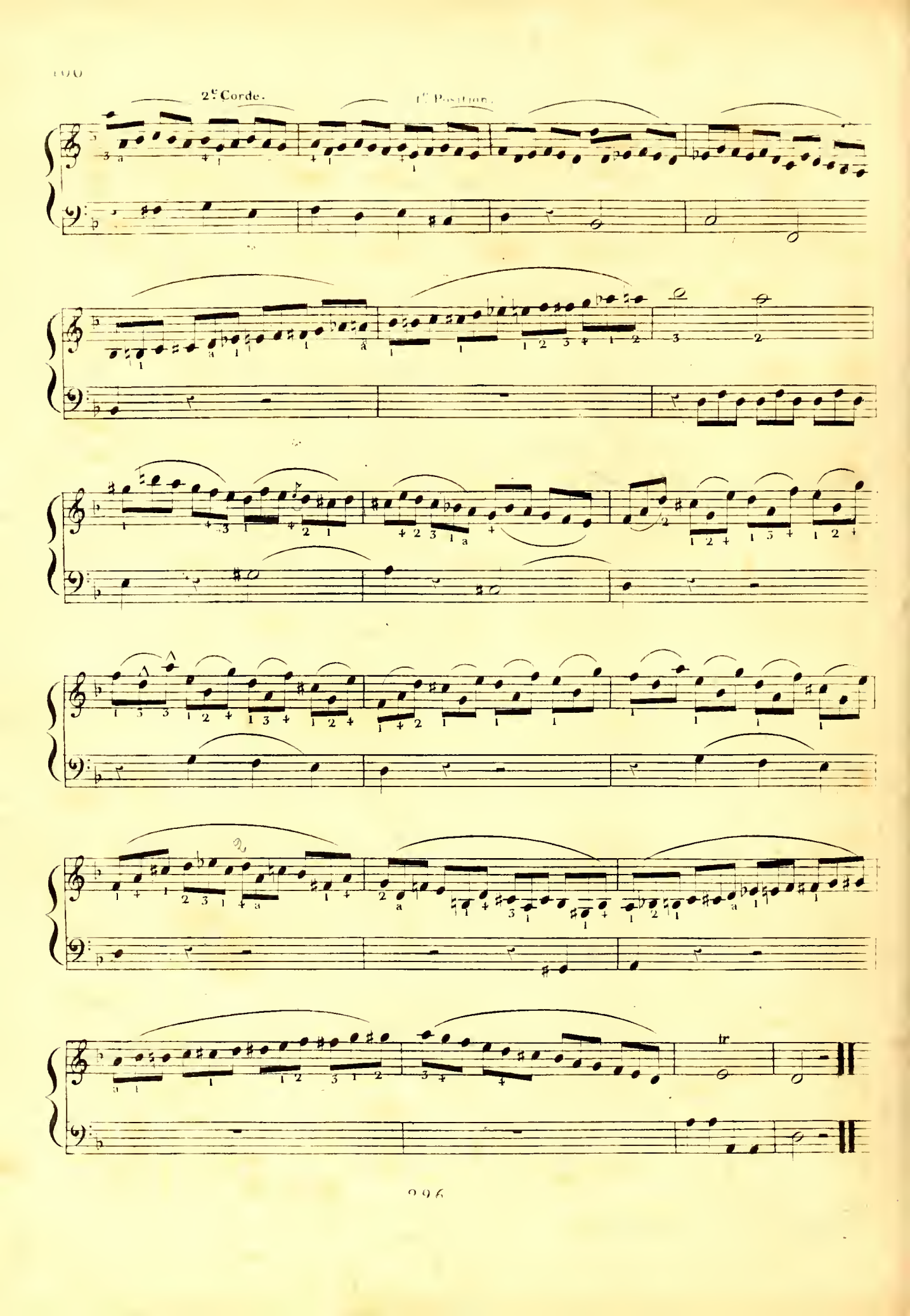
Numéro IX.

En Chromatique et Coulé.

Pour éviter la confusion des chifres, je n'indique souvent que le premier doigt, le second et le troisième devant le suivre; on n'a qu'à voir la Gamme chromatique.

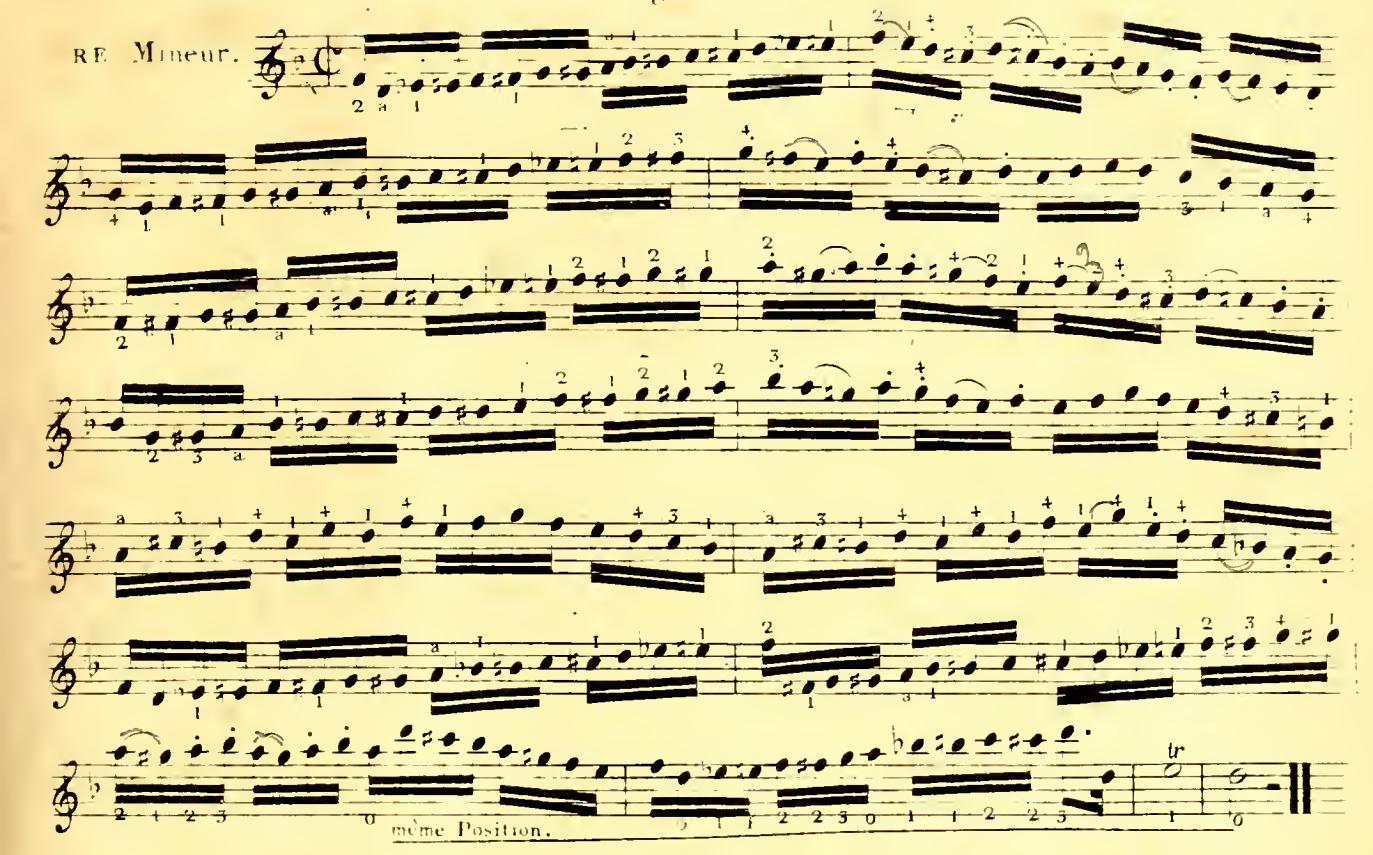
en RÉ Mineur.




2e Corde.
1re Position.
tr

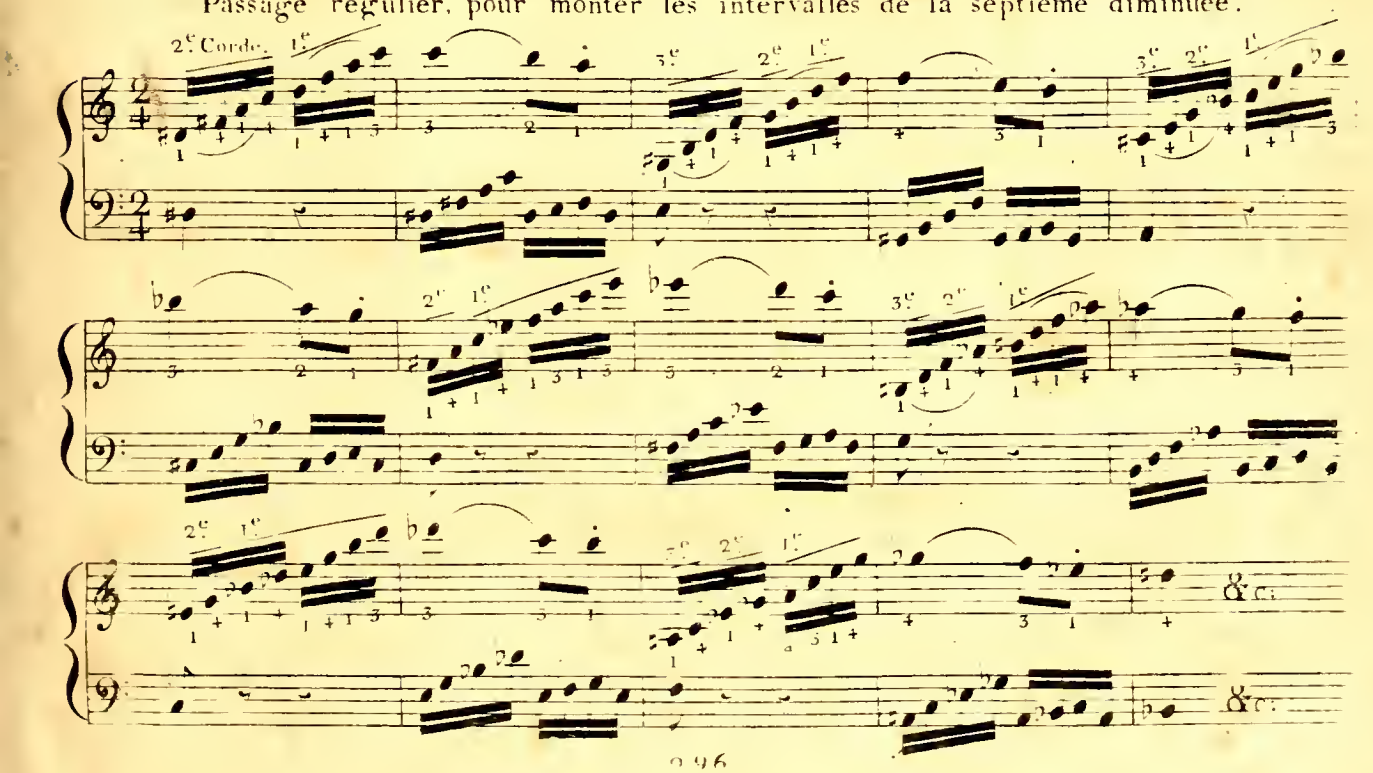
Numero X.

Du même genre, detaché.



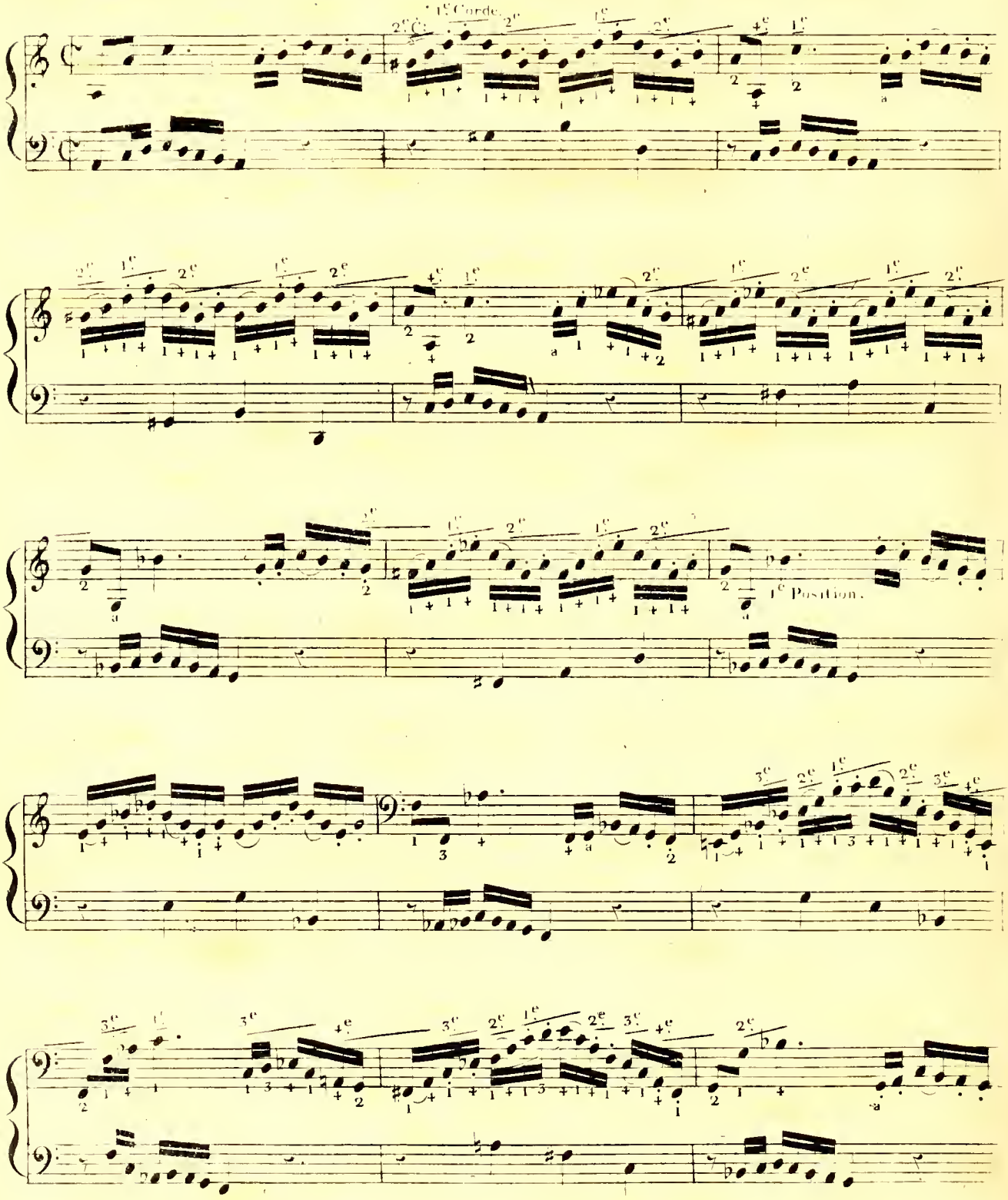
Numéro XI.

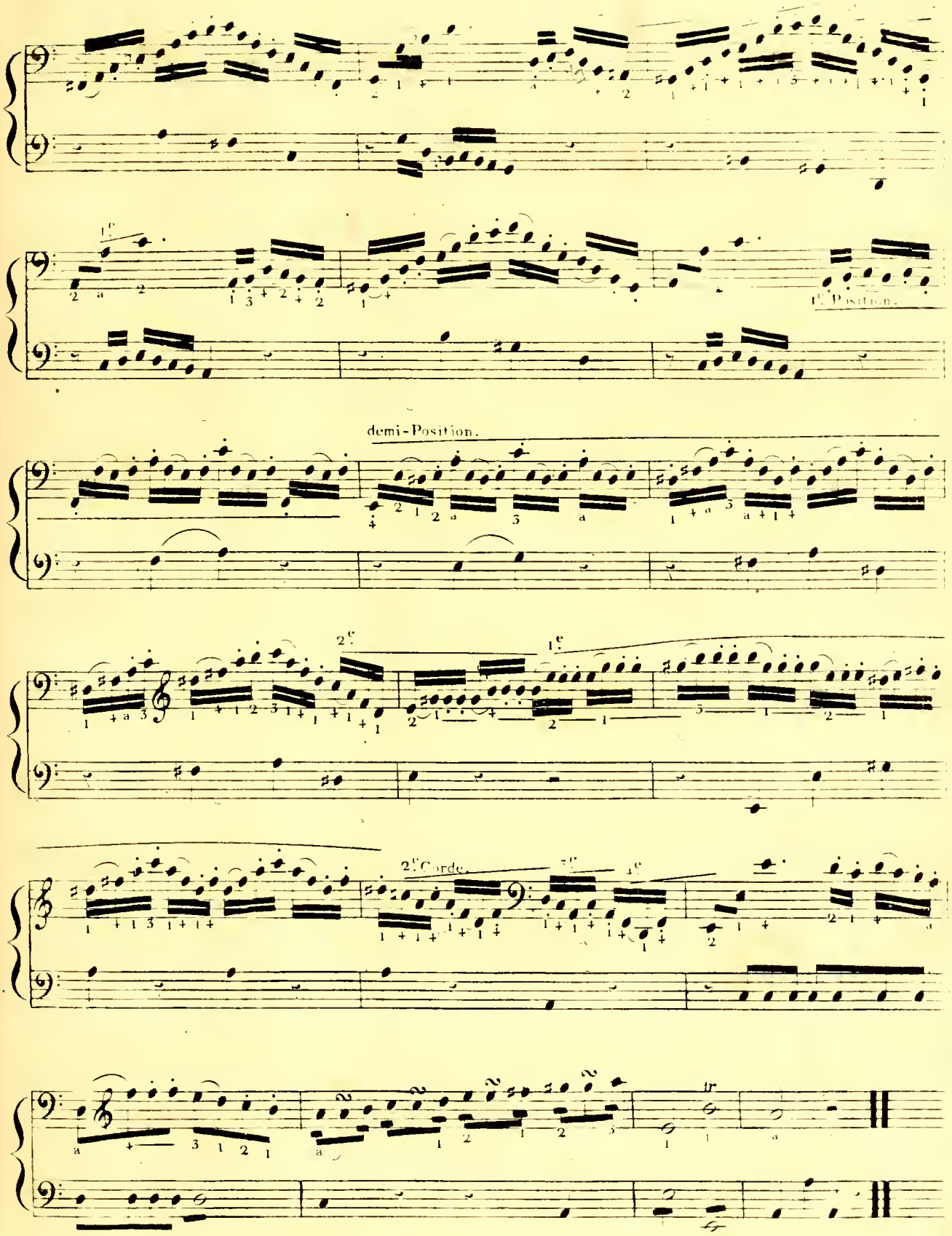
Passage regulier, pour monter les intervalles de la septième diminuée.



Numéro XII.

Du même genre, pour monter et descendre les mêmes intervalles.



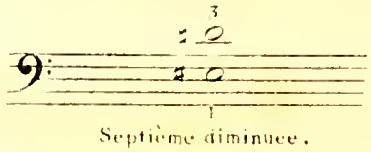

1e
1e Position.
demi-Position.
2e
1e
2e Corde.
3e
4e
tr

Numéro XIII.

Détails de quelques exceptions du Doigte.

L'on se ressouviendra que j'ai dit, à l'article, Septième diminuée, que cet accord se fait du premier et du troisième doigt.

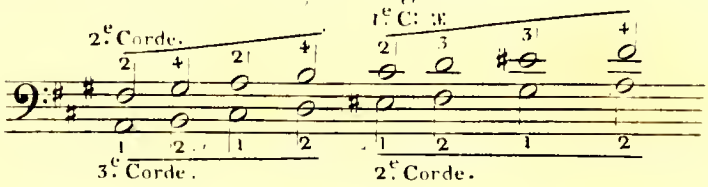
EXEMPLE.



Voici donc le RE sur la première corde et à la troisième position du troisième doigt, au lieu de l'être du quatrième, comme il se fait toujours.

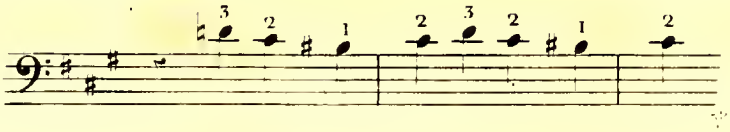
Si on veut aussi regarder l'article SIXTE, dans la double corde, on verra que la sixième note du ton, se fait du troisième doigt au lieu d'être du quatrième.

EXEMPLE.
FA dièze Mineur.



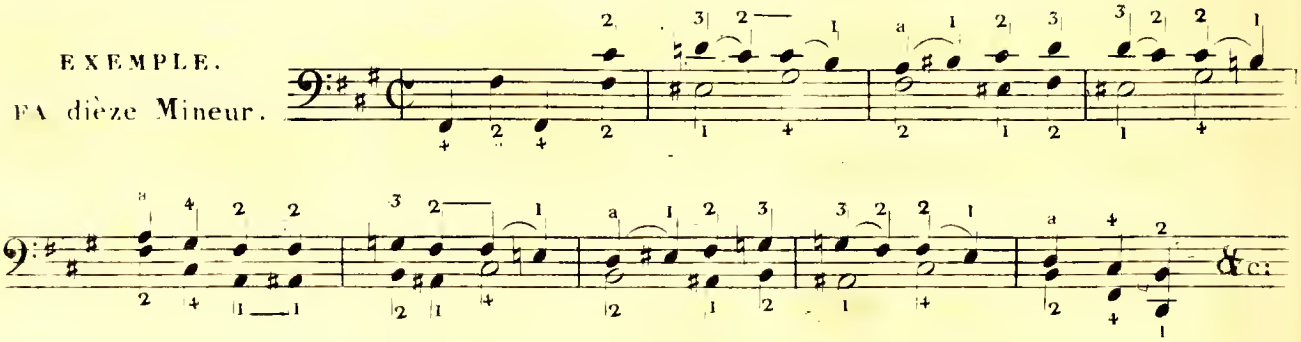
Voici encore le même RÉ du troisième doigt au lieu d'être du quatrième. Si l'on veut regarder à la fin de l'article TIERCES et SIXTES, on verra que je parle de la Tierce diminuée.

EXEMPLE.



Voici encore une fois ce même RÉ du troisième doigt au lieu d'être du quatrième Donnons maintenant quelques suites d'accords pour prouver la necessité de cette exception.

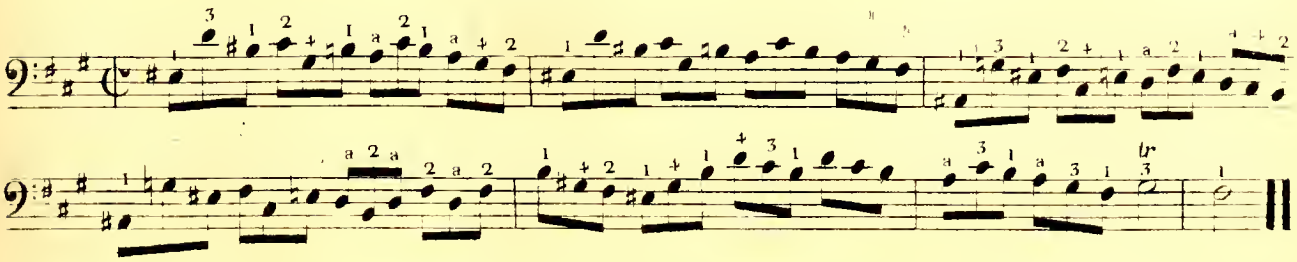
EXEMPLE.
FA dièze Mineur.



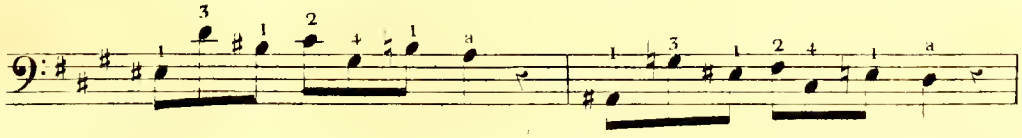
Si l'on veut regarder à la fin de l'article DOUBLE CORDE, on trouvera un morceau intitulé RÉCAPITULATION, où cette exception est très en usage, à cause que la septieme diminuée et la sixte mineure y sont employées souvent.

Quoique cette exception n'ait guère lieu que dans la double corde, je vais cependant donner une couple de Passages à corde simple, où elle aura lieu, mais si l'on veut bien examiner ces deux passages, on verra que la suite de notes qui exigent l'exception, se présente plutôt dans l'ordre de la double corde, que dans l'ordre diatonique. EXEMPLE.

PREMIER PASSAGE.

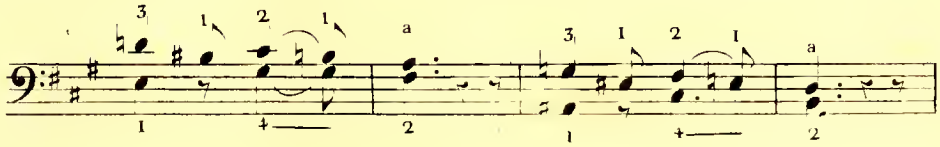


La suite de notes qui occasionnent l'exception, sont celles-ci.



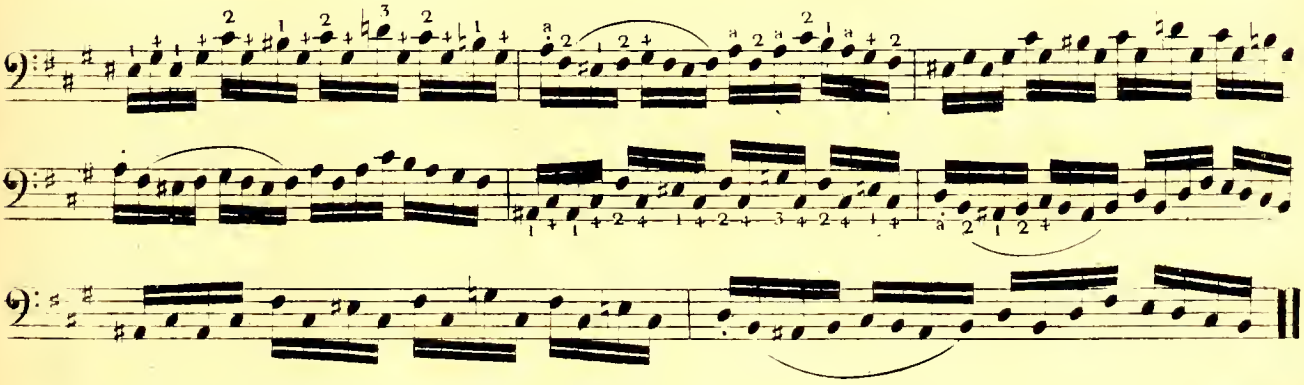
Et il est aisé de prouver qu'elles tiennent plus à l'ordre de la double corde, qu'à l'ordre diatonique.

EXEMPLE.

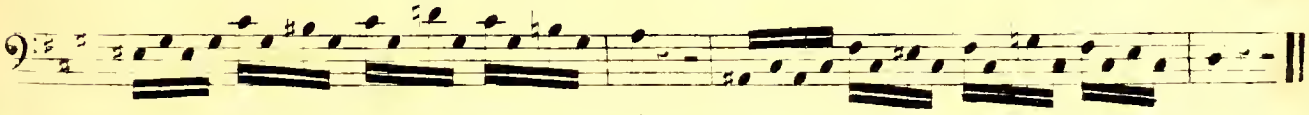


SECOND PASSAGE.

A corde simple, avec l'exception.



La suite de notes qui occasionnent l'exception, sont celles-ci.



Il est encore aise de prouver que cette suite tient plus à l'ordre de la double corde, qu'à l'ordre diatonique.

EXEMPLE.

On voit que c'est plutôt un passage de double corde joué en batterie, qu'un passage diatonique; effectivement, dans l'ordre vraiment diatonique, cette exception n'a pas lieu.

1.er EXEMPLE.

1.re Position.

2.e EXEMPLE.

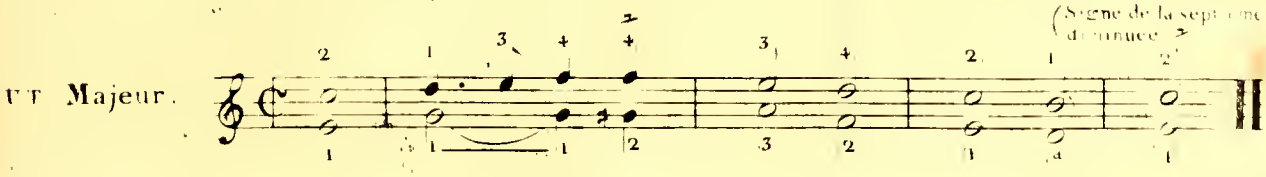
Si je devois jouer le passage suivant, je le doigterois comme il est marqué.

EXEMPLE.

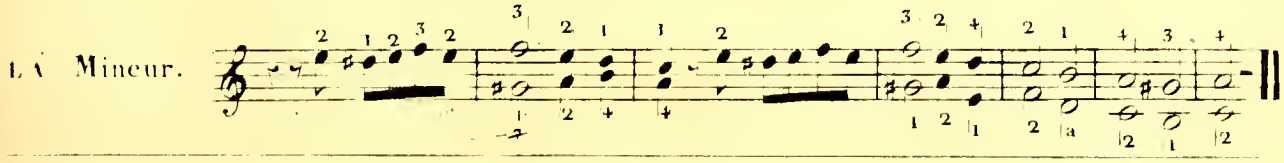
Mais, si je devois jouer le suivant en double corde, je le doigterois avec l'exception, comme il est marqué.

EXEMPLE.

Voici la septième diminuee prise des second et quatrième doigts, ce qui est fort rare, par la raison qu'elle est precedee de la septième simple.



Voici la même septième diminuée prise des premier et troisième doigts, comme elle doit l'être toujours.

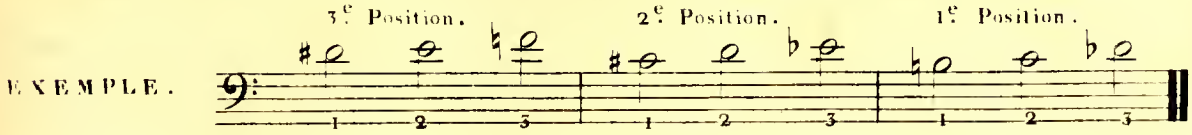


Numero XIV.

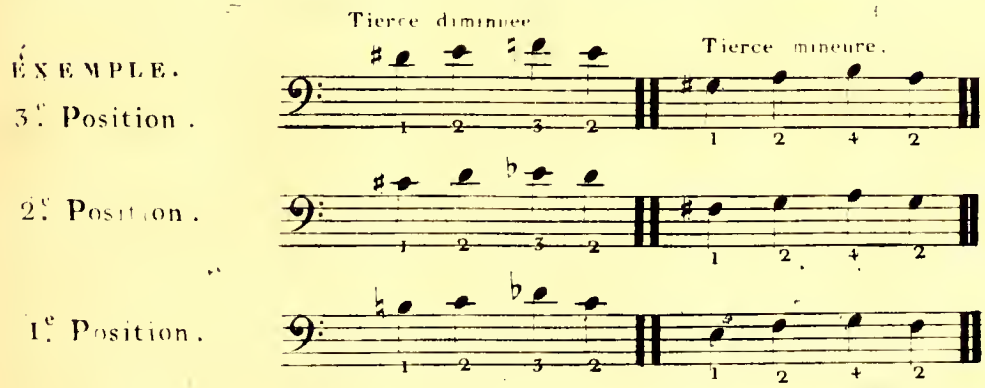
De la différence qu'il y a pour le doigté, de l'intervalle de la Tierce diminuée, avec celui de la Tierce mineure.

L'intervalle de la tierce diminuée se doigte du premier et du troisième doigt, et cela parcequ'il n'est composé que de deux demi-tons; et celui de la tierce mineure du premier et du quatrième doigt, parcequ'il est composé d'un ton et demi.

Voyons d'abord l'intervalle de la tierce diminuée.



Pour suivre ceci avec un peu de méthode, je descendrai de position en position, en prenant une fois l'intervalle de tierce diminuée sur la première corde, et une fois celui de tierce mineure sur la seconde corde.



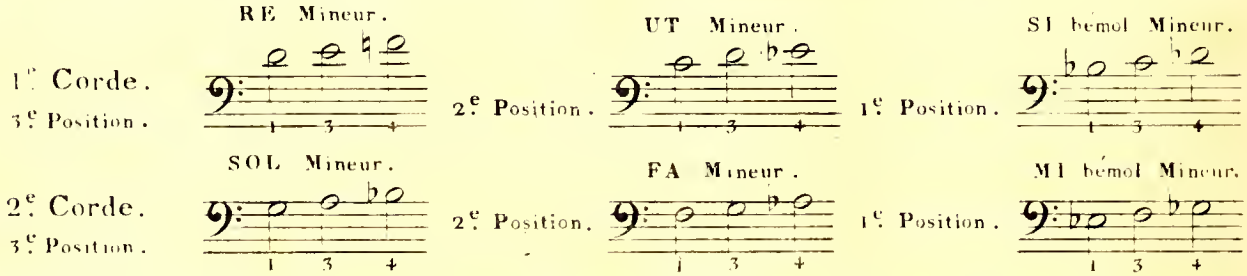
Je vais donner un passage assez suivi pour mettre cette théorie en pratique, et prouver par là, combien cette distinction est juste et commode.

EXEMPLE.

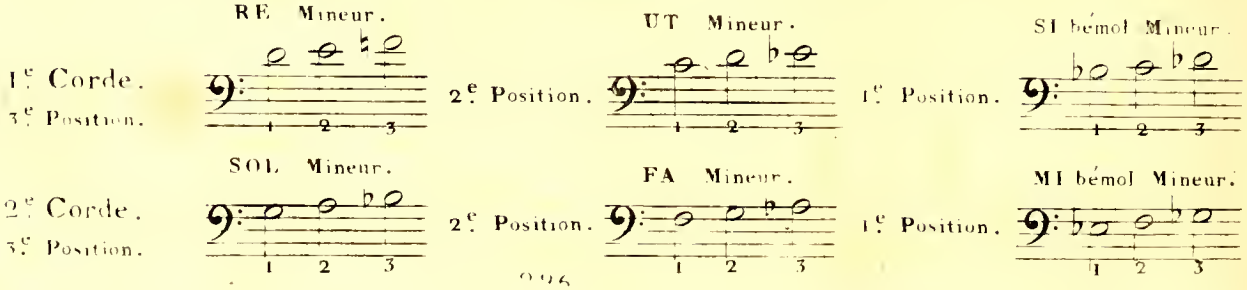
LA Mineur.

3e Position. 2e Pos. 1e Pos. 1e Position.

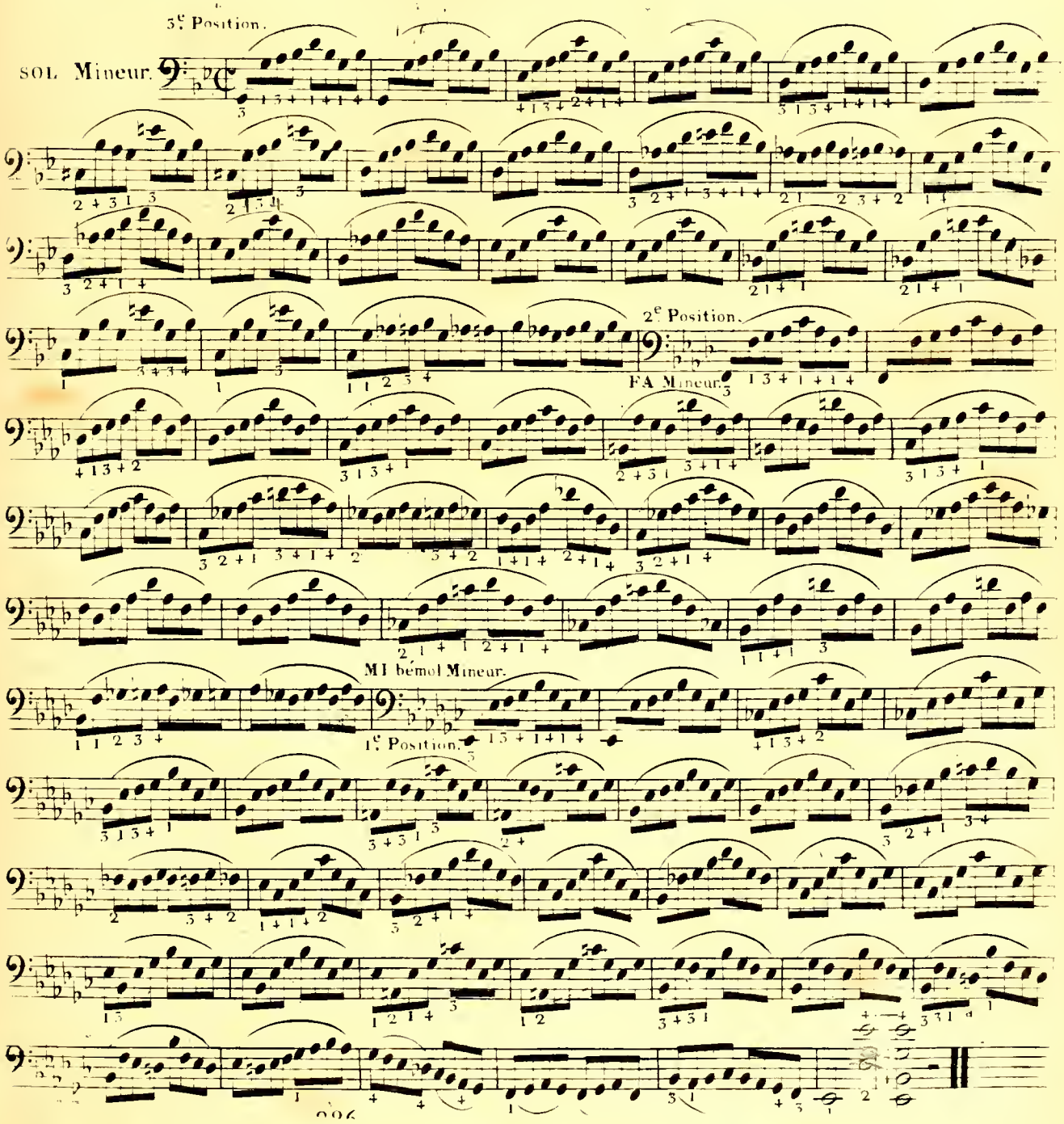
Voyons à présent l'intervalle de la tierce mineure, comme elle se présente le plus naturellement.



Voilà comme l'unité du doigté m'ordonne de doigter ces tierces, cependant il y a beaucoup de personnes qui les doigtent de la manière suivante.

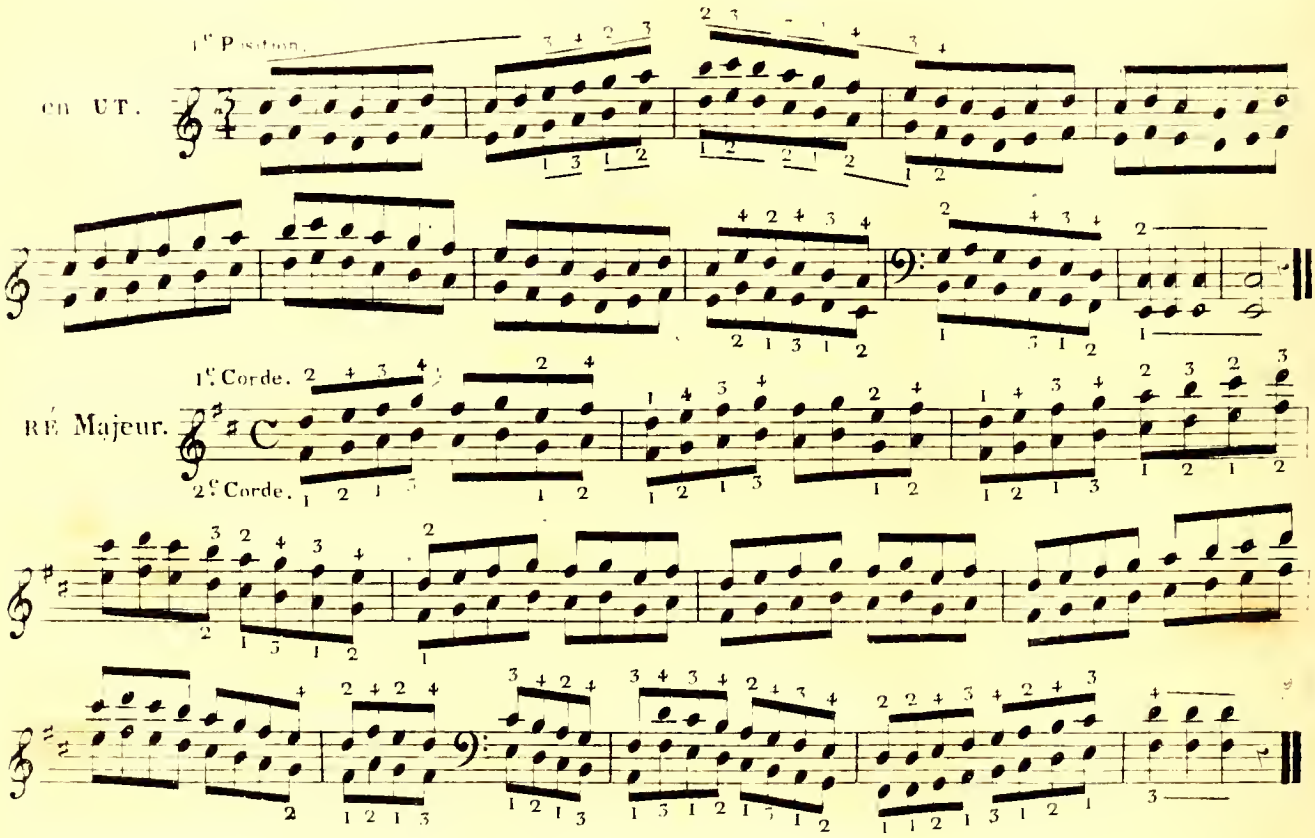


Je ne peux pas dire que ce doigté soit absolument mauvais, parceque je ne connois de mauvais doigté que celui qui dérange l'aplomb de la main, et qui par-là met dans le cas de toucher faux et de tirer un mauvais son, et celui-ci n'a pas ce vice: mais je lui connois deux défauts; le premier: d'être contre l'unité du doigté, ce qui jete de la confusion dans le mécanisme; le second, d'être plus que pauvre, miserable même, au lieu que le premier est riche. C'est ce que je vais prouver par l'exemple suivant; je me servirai des tierces de SOL mineur, de FA mineur, et enfin de MI bémol mineur, qu'on vient de voir ci-dessus, parcequ'étant sur la seconde corde, qui est au centre, elles m'offrent plus de ressource pour cette démonstration.



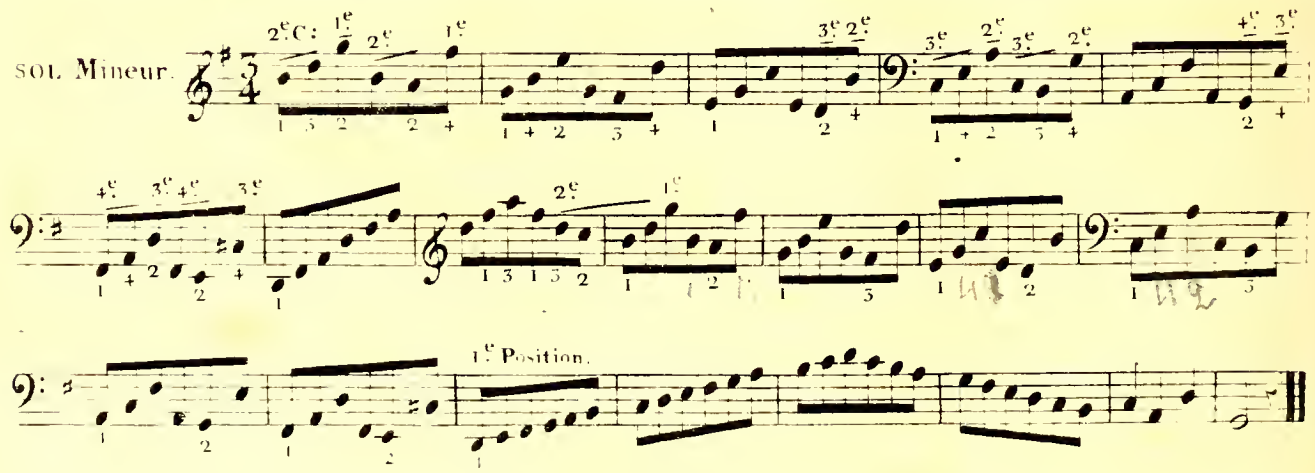
Je crois que l'exemple précédent aura demontre jusqu'à l'evidence, l'avantage du premier doigté sur le second, et que ceux qui croyent qu'il est absolument indifférent de se servir de l'un ou de l'autre, changeront d'opinion.

Numero XV.



Numéro XVI.

Même genre, toujours sur deux cordes comme les Sixtes.



Le même Passage, un ton plus bas avec le même doigté.

FA Majeur.

1e Position.

Le même, avec le même doigté.

MI Majeur.

même Position.

MI bémol.

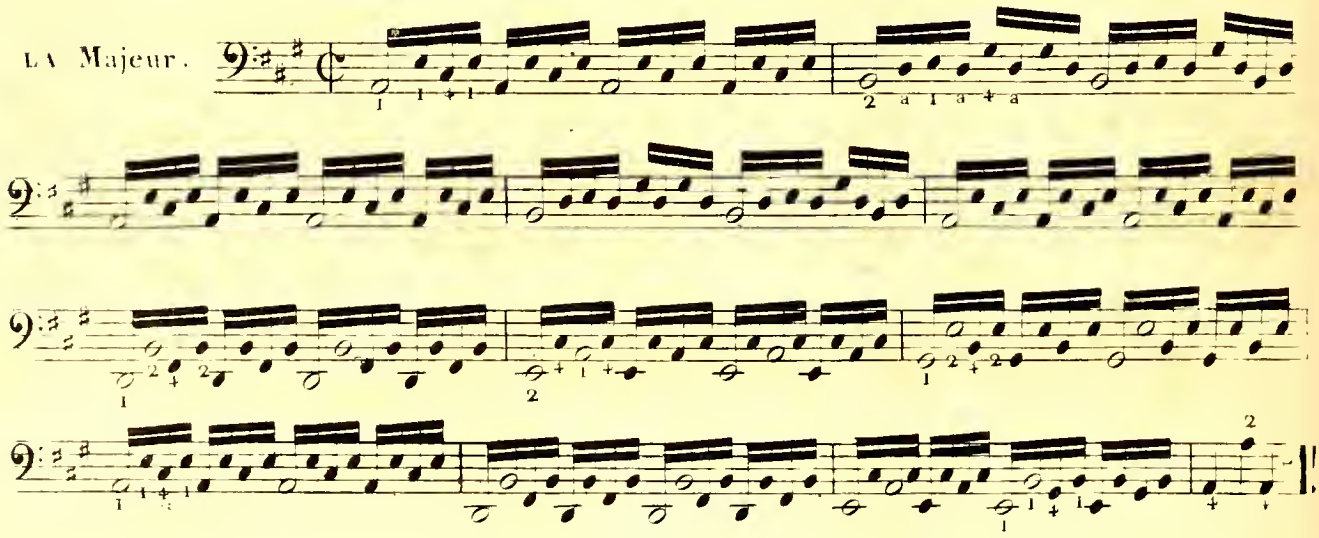
même Position.

Il y a encore plusieurs autres manières de doigter ce Passage, mais je préfère celle-ci, par deux raisons; la première parcequ'elle exige le moins de démanchement possible; la seconde, parceque par sa régularité, on peut exécuter le même passage dans tous les tons, toujours avec le même doigté.

Numero XVII.

Une des grandes raisons pour lesquelles on joue faux sur les Instruments à cordes, vient de n'avoir pas les doigts bien fixés sur la corde, et de les lever inutilement, cela detruit tout l'aplomb de la main. J'ai vu des personnes qui n'avoient jamais qu'un doigt sur la corde, aussi leur main avoit-elle l'air, si j'ose me servir de cette expression, d'être sur la touche comme sur la glace. L'on me dira peut-être que de jouer faux, est une preuve de manque d'oreille? Je reponds, que j'ai rencontré plusieurs personnes qui chantoient très-juste, et qui jouoient faux; il n'entre pas en doute qu'il faut plus d'oreille pour chanter juste, que pour jouer juste, parcequ'on n'a ni à-vides, ni vibrations pour point de ralliement, et que la poitrine est d'ailleurs plus délicate que les cordes d'un Instrument. Le défaut dont je parle ici de lever les doigts inutilement, n'est pas rare; il est commun à toutes les personnes qui n'ont pas une très-grande habitude, et il y en a qui le conservent longtems, si elles ne sont pas bien enseignées. Donnons quelques exemples où il se rencontre des notes qui se répetent plusieurs fois, et où l'on voye l'avantage qu'il y a de tenir ferme sur la corde, le doigt qui les a une fois faites, afin qu'il soit tout disposé à les refaire quand elles se présentent, sans nouveau mouvement.

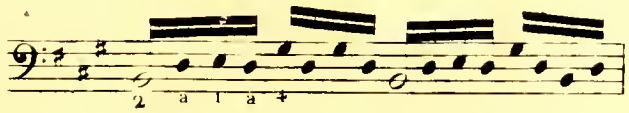
J'observerai que les notes blanches, dans les passages suivants, n'ont réellement que la valeur d'une double croche, mais cette blanche indique seulement que le doigt qui la fait, doit rester, tout le tems de sa valeur, appuyé ferme dessus la cordes. EXEMPLE.



Il est à remarquer que dans le passage precedent, la main est dans un de ses plus grands écarts, sans extension.

La seconde mesure du passage précédent, n'est pas indifférente.

La Voici:



Si l'on ne tient pas très-ferme le second doigt qui fait le SI, sur la troisième corde, qu'arrivera-t-il? c'est qu'au lieu d'ecarter le quatrième doigt, pour prendre le SOL dièze, sur la seconde corde, on avancera la main, et que lorsqu'on devra refaire le même SI, il se trouvera trop haut, parceque la main aura monté. Je ne dis pas ceci par pure spéculation, c'est une chose dont j'ai eu mille fois la preuve, en donnant leçon à des gens qui étoient cependant déjà d'une certaine force.

AUTRE PASSAGE du même genre, avec la même fixation des doigts, tout entier à la première position.

SOL Mineur.

Je pourrois multiplier ces exemples à l'infini, sans parvenir cependant à prévoir tous les cas, où il est nécessaire de ne pas lever les doigts inutilement: ceci en est assez pour en prouver la nécessité, et porter à y faire attention; d'ailleurs, indépendamment de l'aplomb de la main, où cela mène, tout le monde sait, qu'en simplifiant les mouvements en mécanique, on a beaucoup gagné.

Numéro XVIII.

S'il est essentiel de ne pas lever les doigts inutilement, il l'est aussi de ne pas quitter, sans raison, la position où l'on joue; si un passage en tout ou en partie peut se faire à la même position, on ne doit pas la quitter, à moins que le coup d'archet ne s'y oppose, ou qu'on n'y soit obligé, pour rendre quelque expression particulière. Généralement, il est avantageux de rester à la même position autant que possible.

Voici un passage dont la première ligne doit se jouer à la première position; la seconde ligne, à la seconde position; la troisième ligne, à la troisième position; et la quatrième ligne à la quatrième position.

1re Position.

2e Position.
Même Doigté.

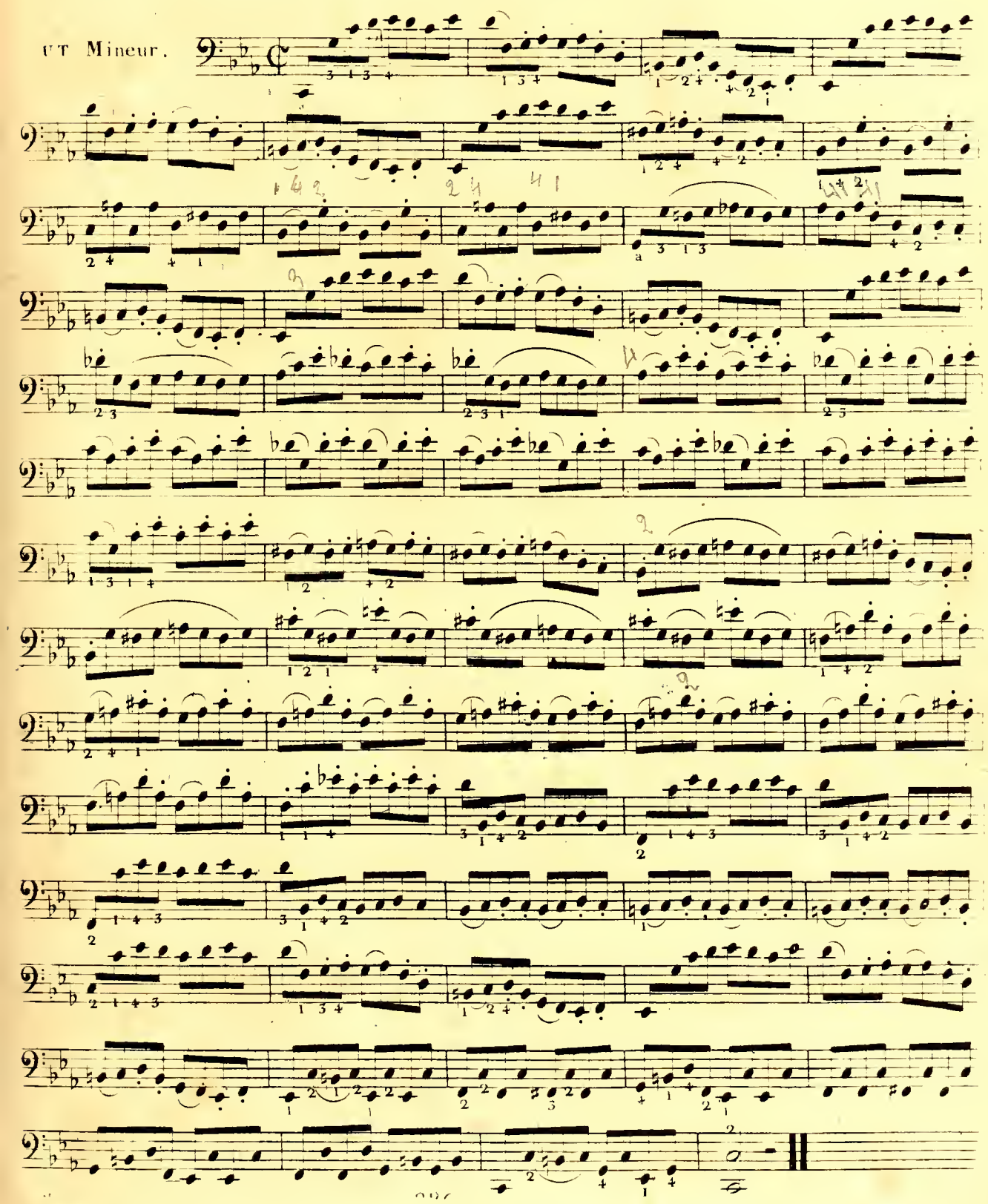
3e Position.
Même Doigté.

4e Position.
Même Doigté.

En voici un autre qui doit se jouer tout entier à la troisième position, sans la quitter un instant.

LA Majeur.

Le passage précédent est commun, mais le suivant est un peu plus recherché et offre plus de ressources à cause du mode mineur. Celui-ci doit se jouer tout entier à la seconde position, sans la quitter un instant.



Le suivant passe alternativement d'une position à l'autre, en descendant et en montant.

FA Majeur.

4e Position. 3e Pos: 2e Pos: 1e Pos: 2e Pos: 3e Pos: 4e Pos: 3e Pos: 2e Pos: 1e Pos: 2e Pos: 3e Pos: 4e Pos: 1e Pos:

On trouvera dans les exercices sous le numéro 19, un morceau qui fera le complément de ceci, puisqu'il est tout entier à la demi-position. Je crois que ces passages sont d'autant moins à négliger, qu'ils sont propres à bien faire connaître le manche, ou, pour parler en Professeur, le bas du manche.

Numéro XIX.

On rencontre quelquefois des passages où le pouce descend de tons en tons; il faut les connaître; je vais tâcher d'en donner une idée, et les présenterai dans des tons faciles et sonores, afin qu'on puisse mieux les entendre et les exécuter. Dans ce premier exemple, le pouce descend toujours sur la première corde, et les trois premières mesures ne servent que de préparation.

RÉ Majeur.

même Position. même Position.

Le passage que l'on vient de voir, est fort difficile, mais s'il se presente par notes de trois en trois, il devient beaucoup plus aise, parcequ'on peut alors se servir de deux cordes, et qu'il n'y a que le pouce et le second doigt d'employes; dans ce cas aussi, les six premières mesures ne servent que de preparation, et le pouce descend toujours sur la première corde.

EXEMPLE
RÉ Majeur.

même Position.

1e Corde. 2e 1e 2e même Position. même Position.

Cette manière de descendre le pouce peut s'exécuter dans tous les tons; voyons le même passage un ton plus bas, et ce sera le même doigté.

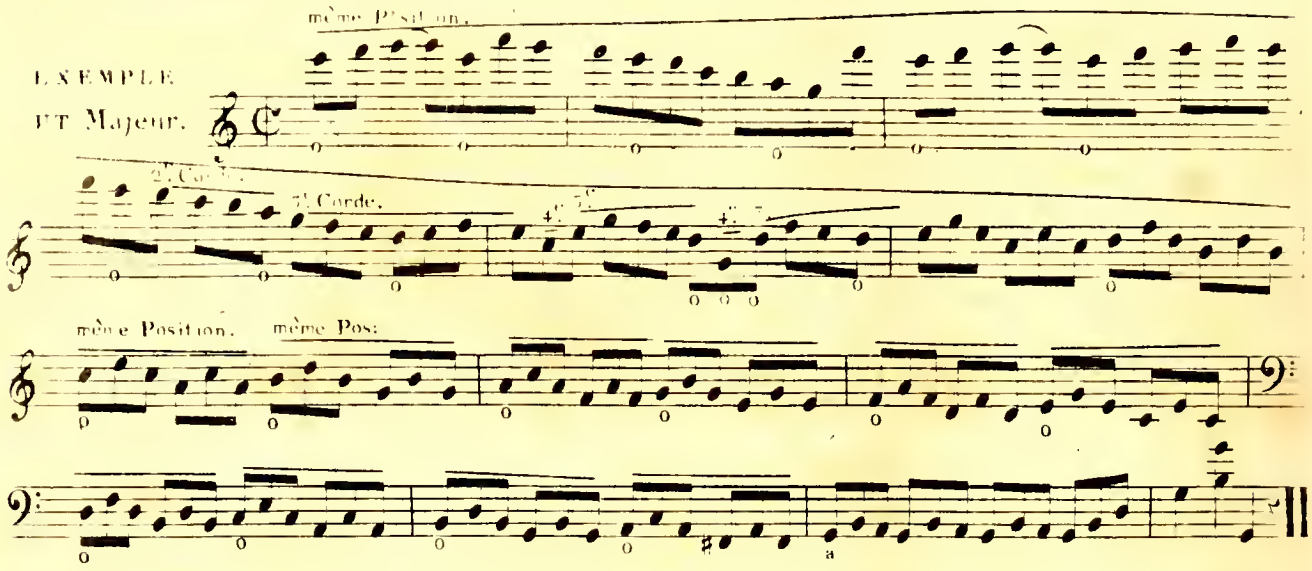
EXEMPLE
UT Majeur.

même Position.

même Position.

même Position. même Position.

On comprend aisément que ceci se pratique de même sur les autres cordes; le voici sur la troisième et la quatrième: les six premieres mesures ne servent également que de préparation, mais ici le pouce doit toujours descendre sur la troisième corde.

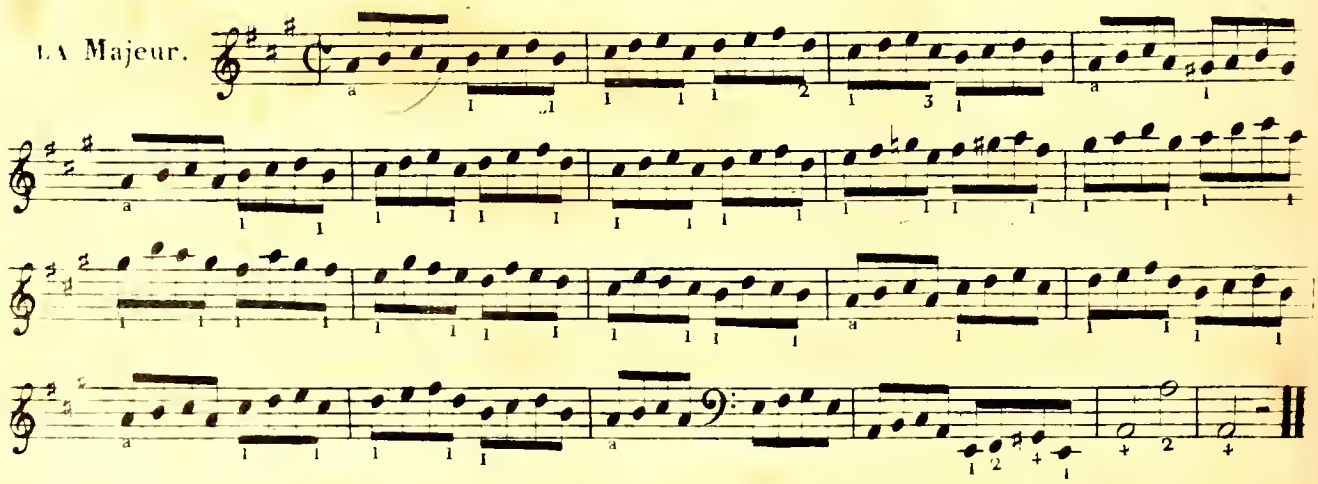


Ces passages ne se présentent pas toujours aussi longs, mais j'ai cru devoir leur donner toute l'etendue possible, pour en faciliter la pratique par l'étude.

Numéro XX.

J'ai dit à la fin du Titre Gammes, qu'il y avoit des passages où il étoit indispensable de faire deux notes de suite du même doigt; je vais en présenter quelques exemples. Je crois qu'il ne faut point abuser de cette manière de doigter, et qu'on ne doit s'en servir que quand elle est absolument forcee, comme dans l'exemple suivant:

PREMIER EXEMPLE.



Voici un autre exemple, à peu pres du même genre, qu'il me semble egalement impossible d'exécuter, sans faire aussi les deux notes de suite du même doigt.

SECOND EXEMPLE.

SI bemol.

Voici un troisième passage où il faut que le même doigt qui fait les deux notes de suite, glisse d'une tierce. Ce doigté n'est pas sans difficulté: cependant, ces sortes de passages se rencontrent assez souvent.

TROISIÈME EXEMPLE.

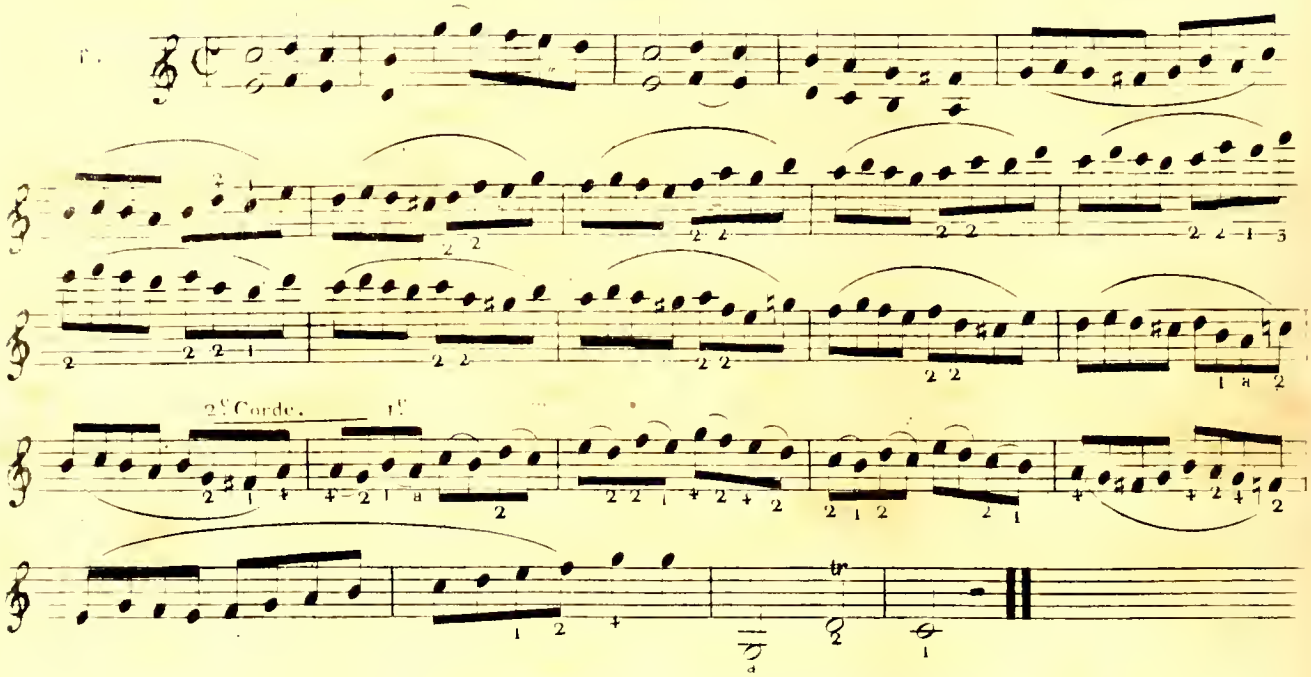
SOL Majeur.

2e Corde. 1e

2e Corde. 1e

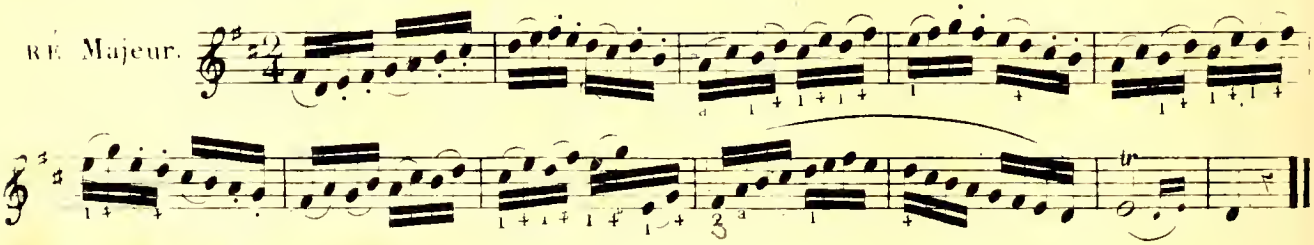
QUATRIÈME EXEMPLE.

Du même genre, avec la même operation en montant et en descendant.



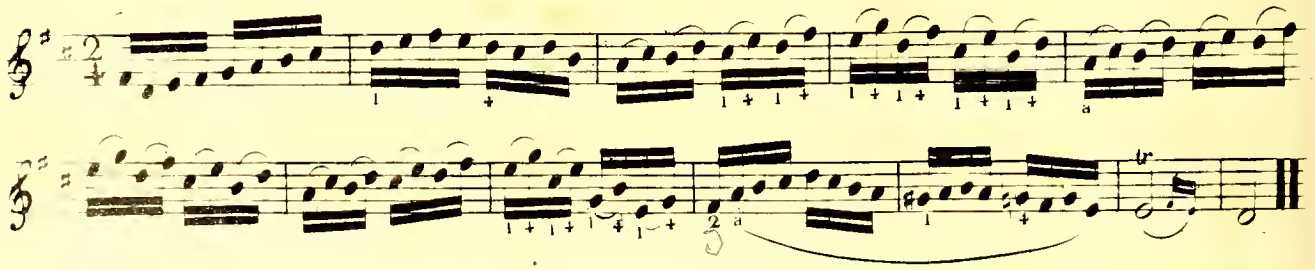
Voici une autre manière de doigter ces passages, quand ils sont courts, sans les deux notes du même doigt.

CINQUIÈME EXEMPLE.



On voit que ces especes de montées se doigtent du premier et du quatrième doigt. On peut les exécuter de même en montant et en descendant.

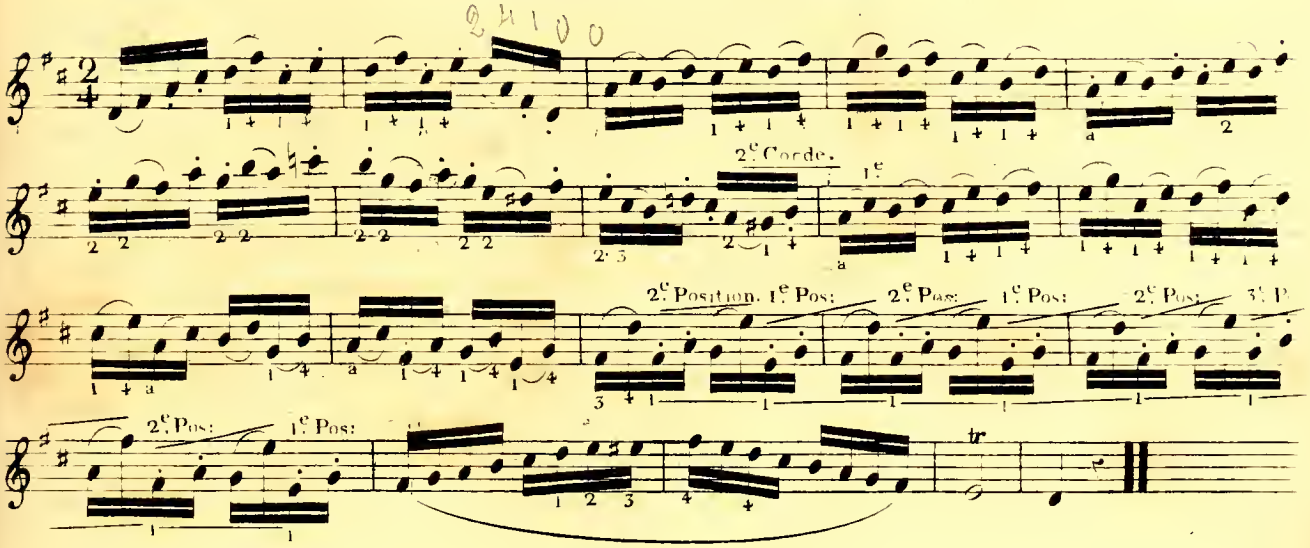
SIXIÈME EXEMPLE.



Ce doigte réussit très-bien, surtout avec le coup d'archet indiqué; mais si la montée se trouve plus longue, alors on est obligé de se servir du doigté indiqué au troisième exemple; celui-ci deviendroit beaucoup plus difficile, surtout pour la justesse.

Voyons encore le même passage un peu plus allongé, afin de prouver la nécessité de reprendre le doigte du troisième exemple, quand la montée se trouve plus longue.

SEPTIÈME EXEMPLE.



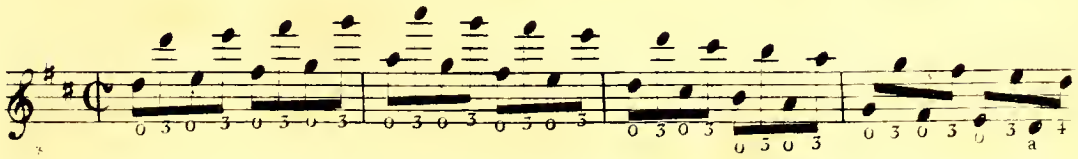
Il me seroit impossible de prévoir ici toutes les circonstances où l'on se trouve forcé de faire deux notes du même doigt, puisque cela dépend de la tournure des phrases, tournure qui varie à l'infini; mais je crois que si l'on a bien fait attention aux exemples précédents, on sera en état de juger, dans les passages qui pourront se présenter, si on est forcé de faire deux notes du même doigt, ou si on peut les éviter.

Numéro XXI.

Quand on exécute les octaves, ayant le pouce posé, elles se font toujours avec le pouce et le troisième doigt; et ceci se pratique constamment de la même manière dans tous les tons, et sur toutes les cordes.

EXEMPLE.

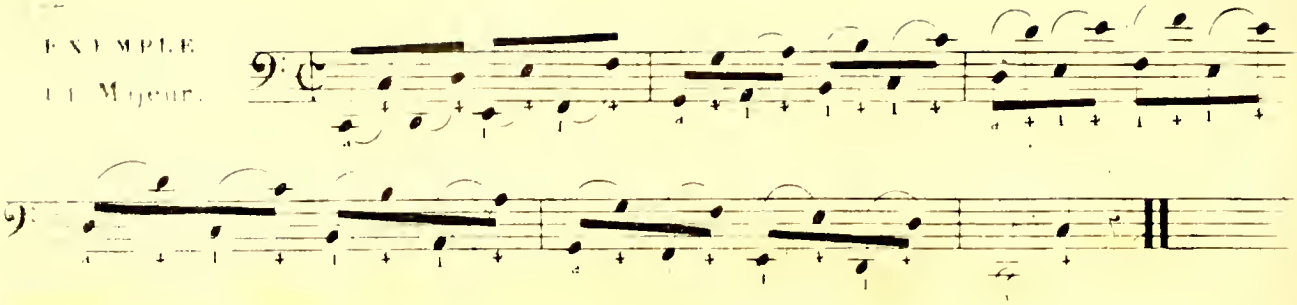
RE Majeur.



Il seroit inutile d'en dire davantage là-dessus, puisque majeur ou mineur, c'est toujours le même doigte. On les exécute aussi dans le bas du manche à peu près de la même manière, c'est-à-dire, du premier et du quatrième doigt.

EXEMPLE

UT Majeur.

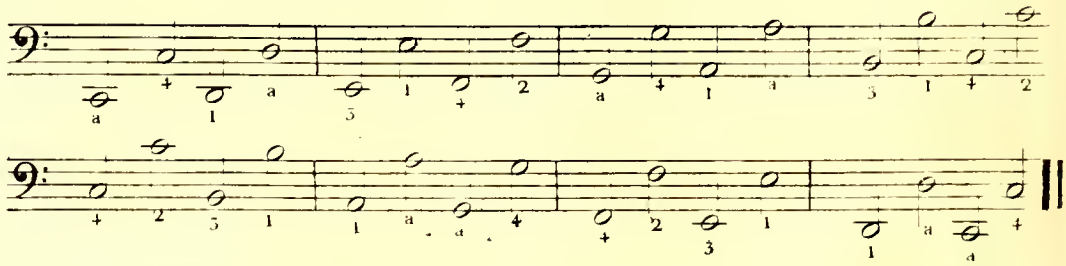


Il n'est pas inutile d'observer ici que cette manière d'exécuter les octaves dans le bas du manche, ne convient qu'aux personnes qui ont la main très-grande et forte, car si l'on ne fait qu'atteindre à l'octave, on les exécutera sans nerf; le son sortira mal, et on sera souvent à côté de la justesse. Il est donc inutile de multiplier ici les exemples, puisque de cette façon, le doigté est toujours le même dans tous les tons. C'est dommage qu'il n'y ait que très-peu de personnes dans le cas de s'en servir, parceque les octaves font un très-bon effet de cette manière, attendu qu'on n'est pas obligé de sauter une corde avec l'archet, et par-là on obtient plus de liaison et de netteté.

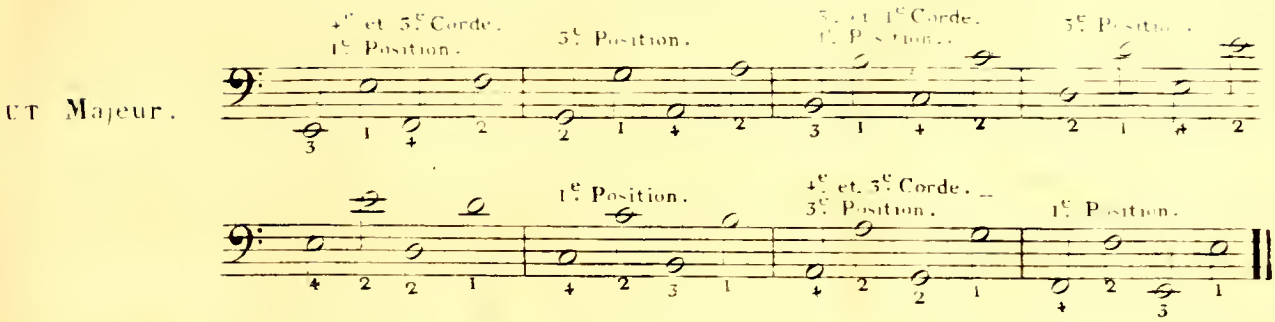
Voici comment tout le monde peut les exécuter.

PREMIER EXEMPLE.

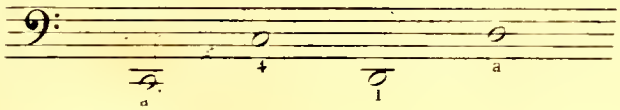
UT Majeur.



On vient de voir une Gamme d'octaves en UT majeur en montant et en descendant, toutes à la première position, ce qui paroit tout simple et très-naturel; cependant si l'on doit exécuter ces octaves avec une certaine vitesse, l'on abandonnera ce doigté, parcequ'il rend l'archet irrégulier, vû qu'il ne saute pas toujours régulièrement par dessus une corde, ce dont on pourra se convaincre, en examinant l'exemple ci-dessus avec attention. Il arrive quelquefois qu'on se sert d'un coup d'archet plus difficile pour favoriser le doigté, comme aussi on employe un doigté plus difficile pour obtenir un coup d'archet plus aisé et plus régulier. C'est ici le cas où le doigté doit concourir à ce que le coup d'archet soit toujours régulier, sans quoi on ne pourra pas exécuter les octaves avec netteté et vitesse. Pour parvenir à ce resultat, il faut éviter, autant que possible, les à-vides, et doigter à peu près comme nous avons doigté les sixtes, c'est-à-dire, n'en faire que deux de suite, sans changer de position.

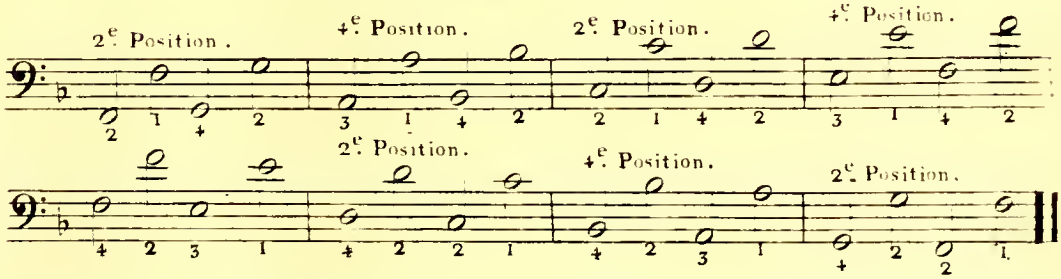


Je n'ai pas présenté les deux premières octaves de la Gamme d'UT dans l'exemple précédent, afin qu'il soit plus intelligible. On sent qu'on ne peut pas éviter les à-vides dans ces deux premières octaves et qu'on doit les exécuter comme les voici:

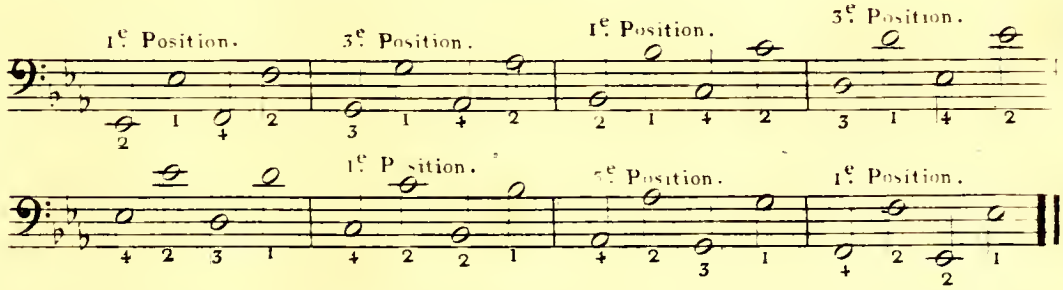


Voyons maintenant une Gamme en FA.

TROISIÈME EXEMPLE.



QUATRIÈME EXEMPLE.



On a dû remarquer que dans les 2e., 3e. et 4e. exemples, l'archet a toujours été obligé de passer par dessus une corde, et c'est ce qui est essentiel pour la régularité de l'exécution, ainsi que pour la netteté et l'égalité du son.

Voici un passage d'octaves qui monte par gradation de demi-ton en demi-ton, et descend à peu près de même. On montera de position en position, et on descendra de même. Il est à remarquer que les quatre doigts sont employés dans chaque mesure.

EXEMPLE.

FA

Il y a ici une chose très-essentielle à remarquer, c'est que si on fait une note quelconque du quatrième doigt sur la quatrième corde, son octave doit absolument se faire du second doigt sur la seconde corde; et si l'on fait une note du même quatrième doigt sur la troisième corde, son octave doit aussi se faire absolument du second doigt sur la seconde corde. Je ne connois point d'exception à cette règle. Par exemple, en RÉ majeur, le FA dièze et l'UT dièze se font sur la seconde corde et la première corde du troisième doigt, à la première positition.

EXEMPLE.

1.e Position.

Si on éxécutoit les notes suivantes en RÉ majeur, voici certainement comme on les doigteroit:

1.e Position.

Eh bien, si l'on exécute les mêmes notes, même ton et même mode, par octaves, on employera toujours le second doigt en place du troisième pour faire le FA dièze et l'UT dièze. Voici un Exemple qui prouve cette assertion.

1.e Position.

La raison de ceci est que c'est le quatrième doigt qui gouverne, attendu que si on faisoit le FA dièze et l'UT dièze du troisième doigt, il auroit un écart force pour prendre leurs octaves du quatrième doigt.

Exemple de ce faux doigte.

1. Position.

Ceci n'est pas une exception, mais bien une regle generale. On pourra voir à l'article, Explication de la distance que les doigts doivent avoir entre-eux, que je démontre qu'il ne peut jamais y avoir, entre le troisieme et le quatrième doigt, que la distance d'un demi-ton. L'octave tenant toujours les doigts qui la font, à la distance respective d'un ton, il s'en suit, que quand une note quelconque se prend du quatrième doigt, sur une corde grave, son octave doit nécessairement se faire du second doigt sur la corde aigue correspondante. Cette règle a même lieu dans le chant, dès qu'il vous conduit à prendre l'octave. Voici un chant de Basse très-commun, où l'on verra le second doigt remplacer le troisième, afin de pouvoir prendre son octave du quatrième.

EXEMPLE
1.e Position.

2.e Position.
UT Mineur.

3.e Position.
RÉ Mineur.

En voici un autre qu'on rencontre aussi quelquefois, et où le SOL naturel se fait du troisième doigt sur la seconde corde, à la première position.

EXEMPLE

Ce SOL naturel n'est ici qu'une note de passage qui n'est pas même du mode; on sentira qu'il seroit mal-adroit de descendre le quatrième doigt pour la faire, puisque le FA dièze qui suit doit absolument se faire du second doigt pour conduire à son octave qui se trouve du quatrième; c'est donc ici l'octave qui gouverne. La même tournure se trouve aussi quelquefois avec l'intervalle de la tierce diminuée.

Je donnerai, pour varier, cet exemple en SI bémol.

EXEMPLE
SI bémol Majeur.

On pourra, si l'on veut, nommer ceci une contrariété du doigté; quant à moi, je trouve que c'est une règle toute simple et toute naturelle. Je pourrois m'étendre bien davantage sur ce sujet, mais je crois en avoir assez dit pour me faire entendre et pour qu'on soit à portée de faire l'application de cette règle, quand l'occasion s'en presentera.

TITRE XIII.

De la Cadence ou Trillo.

Je ne m'amuserai pas à barbouiller du papier pour démontrer les battements de la cadence, comme si c'etoit une chose nouvelle; tout le monde sait ce que c'est, et cela se trouve partout. Je me bornerai à en presenter quelques unes pour s'exercer, en recommandant qu'on ait soin de les battre bien justes; que le doigt qui bat la cadence, tombe bien d'aplomb sur la corde, et que ces battements se fassent sans force et sans roideur; il faut aussi avoir soin que le doigt tombe toujours à la même place.

Il y a beaucoup de personnes qui comptant acquérir de la force, roidissent le doigt, et parconséquent l'alongent ou l'avancent, de manière qu'une cadence majeure devient à la tierce, et qu'une cadence mineure est plus que majeure. Qu'on ne croie pas que ce défaut n'appartienne qu'aux commencants; j'ai entendu des artistes célèbres qui avoient ce vice; cette mauvaise habitude une fois prise, il est bien difficile de s'en défaire.

On ne doit pas croire que la cadence la plus rapide soit la plus belle; il faut la battre très-également et que les deux sons s'entendent autant l'un que l'autre, afin que l'oreille puisse les apprécier; c'est alors qu'elle devient belle. Tous les gens de gout savent aussi que la cadence ne doit pas être battue aussi rapidement dans un Adagio que dans un morceau vif et brillant, et que quand elle est trop rapide, elle devient chevrotée.

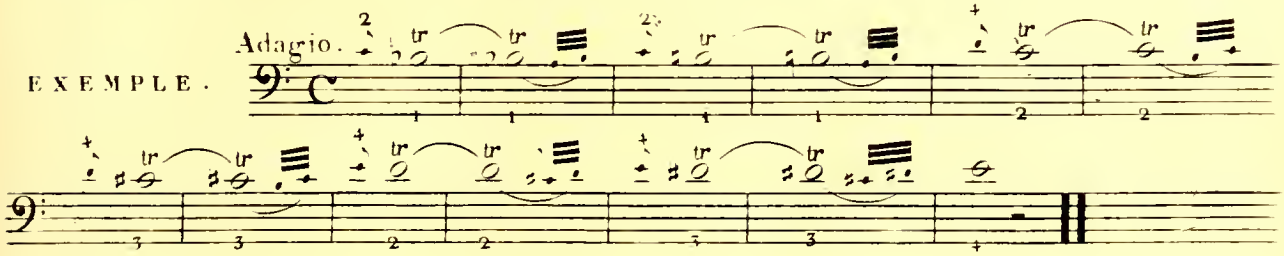
C'est une vieille erreur de croire, et un charlatanisme de dire que la cadence doit être battue avec beaucoup de force, comme des marteaux, &c: On comprendra aisément qu'un mouvement aussi répété que celui de la cadence appartient plus à la légéreté du doigt qu'à sa force. Il faut que le doigt tombe bien d'aplomb dessus la corde et avoir soin de le relever le plus haut possible, afin que partant de plus loin, il y ait plus de coup, et alors un peu plus que son poids suffit pour bien faire parler la cadence: il faut aussi se ressouvenir que dès qu'on veut employer la force, la roideur arrive: une preuve de ce que j'avance, c'est que nous avons vu des hommes forts comme Hercule, ne pas pouvoir parvenir à la battre sur le Violon, tandis que nous avons entendu des femmes extrèmement délicates, qui la battoient délicieusement bien, preuve que le mérite de la cadence dépend, ainsi que je l'ai déjà observé, de l'aplomb, de l'egalité et de la légéreté du doigt, et très-peu de la force.

Voilà ma profession de foi sur la cadence: elle pourra rencontrer beaucoup de contradicteurs, mais cela ne m'empèchera pas de cultiver mon jardin, et de m'exercer à la cadence, d'après ce principe, tant que je n'aurai pas la goute aux doigts.

Comme j'ai déjà parlé de la cadence au Titre, Position de la main, je prie qu'on ait la bonté d'y regarder, afin de ne pas être obligé de redire la même chose.

Voici la première cadence que je propose comme exercice: je marquerai le doigt qui doit rester ferme et sur lequel la cadence se bat, par un chiffre dessous, et j'indiquerai par une petite note chiffree, celui qui doit la battre.

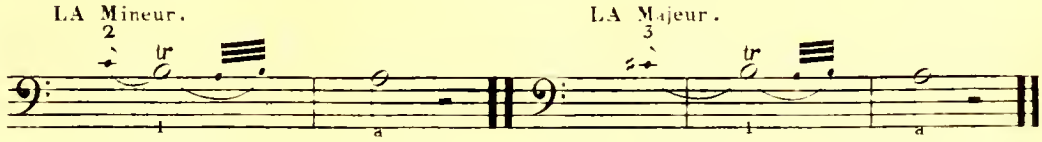
EXEMPLE.



Cette cadence a l'avantage d'exercer tous les doigts et on doit la repéter sur les quatre cordes.

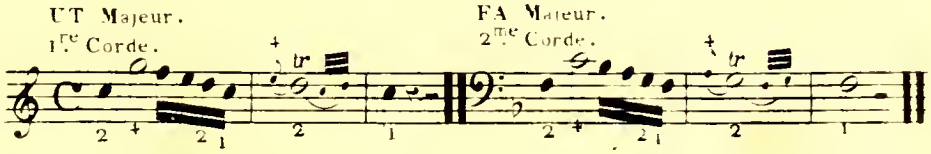
Presque toutes les cadences dans le bas du manche, se font du quatrième ou petit doigt: il n'y a qu'à la première position qu'on peut les faire du second doigt en mineur, et du troisième en majeur, parce qu'elles sont résolues par l'à-vide.

EXEMPLE.



La même chose sur les trois autres cordes; mais passé cela, elles sont toutes du quatrième doigt.

Cadence Majeure
Du 4e doigt. Sur la 1e et 2e Cordes.

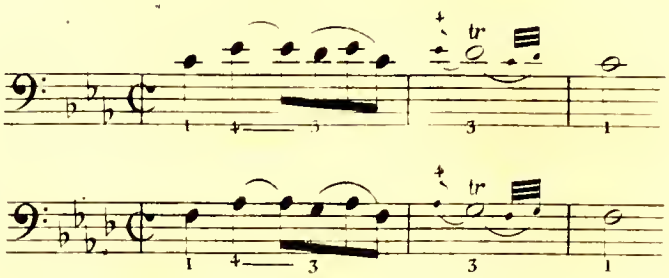


Elles sont plus difficiles en mineur, parceque le quatrième doigt bat tout seul, sans être aidé du troisième qui doit rester ferme; elles demandent donc beaucoup de patience et de persévérance dans l'etude: il y a des personnes qui jouent très-bien et qui ne les font jamais, parce qu'elles sont persuadées qu'il leur est impossible de les faire; je crois qu'elles ont plus manqué de patience que de moyen:

tout le monde peut battre la cadence, il ne s'agit que de s'y bien prendre; par exemple, pour exécuter les cadences mineures qui suivent, si on ne pose pas le troisieme doigt tout-à-fait debout dessus la corde, et très-près de l'ongle, alors il ne peut pas s'arrondir, et eloigne en conséquence, le petit doigt qui atteignant à peine la corde, ne peut battre la cadence. EXEMPLES.

Cadence Mineure en UT.
Première Corde.

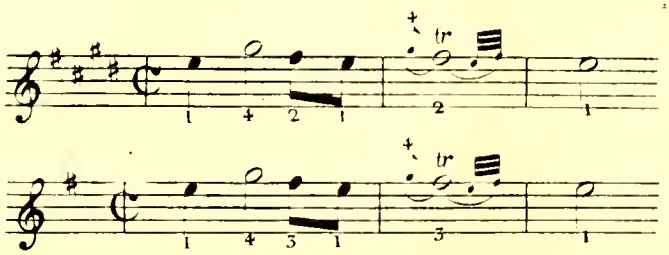
Cadence Mineure en FA.
Seconde Corde.



Les cadences en MI majeur et mineur sur la première corde, sont peut-être les plus difficiles sur le Violoncelle, à cause que la main se trouve placée à l'endroit où le manche se joint à l'Instrument, et si le manche est court, elles deviennent très-fatigantes. EXEMPLES.

Cadence en MI Majeur.
Première Corde.

Cadence en MI Mineur.
Première Corde.

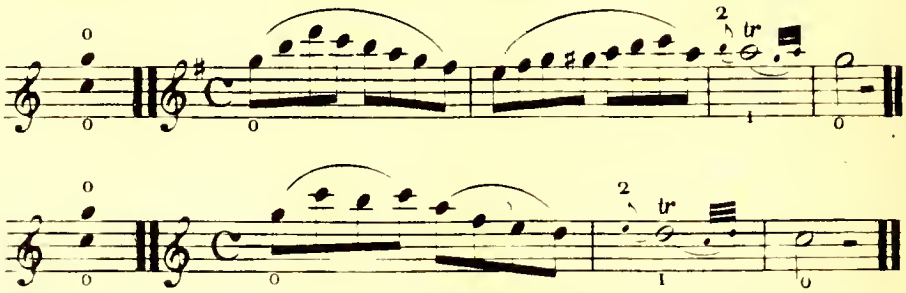


Je ne présenterai pas toutes les cadences, c'est à ceux qui voudront s'exercer, à les battre sur toutes les cordes, et à toutes les positions.

Une fois qu'on se sert du pouce, la majeure partie des cadences, se bat du second doigt, attendu que le pouce se trouve presque toujours sur la note tonique, comme nous avons vu ci-devant. Posons pour Exemple, le pouce sur le SOL et l'UT, et nous aurons les cadences concluantes ou finales en SOL et en UT.

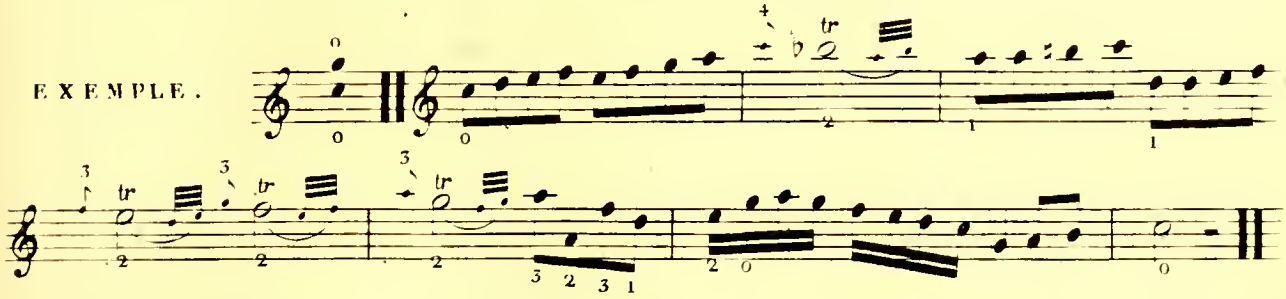
EXEMPLE
Cadence Concluante
en SOL.

Cadence Concluante
en UT.



Toutes les cadences n'etant pas, concluantes, il en resulte qu'il s'en presente du troisième doigt. Je vais donner un passage qu'on rencontre très-souvent, et où il s'en trouvera assez pour prouver qu'on ne doit pas les negliger. Nous resterons toujours à la même position, sans la quitter, avec l'attention que le pouce doit rester ferme à sa place, sans bouger.

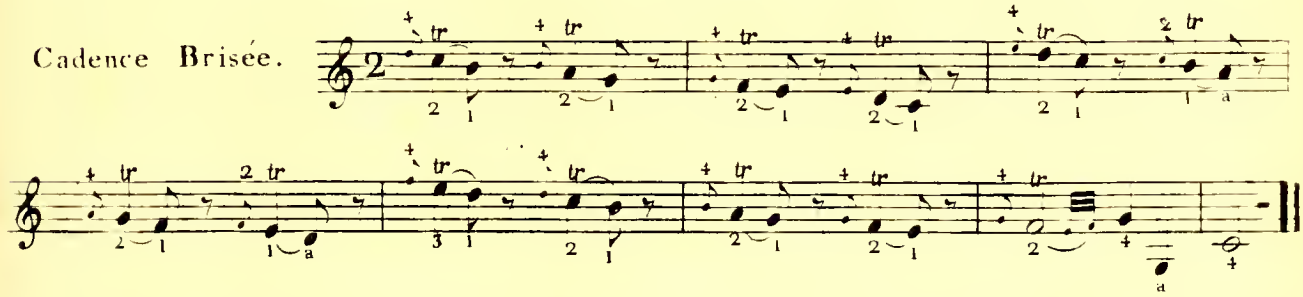
EXEMPLE.



En voila assez pour donner une idee de cette étude: On ne doit pas négliger la cadence et il faut l'exercer de tous les doigts, car rien ne peut leur donner plus de legereté, d'agilité et de tact.

Il y a encore une autre cadence qu'on appelle Cadence Brisée: la voici.

Cadence Brisée.



Il y a encore une quantité de petits agrements, comme pince, demi-cercle, trois quarts de cercle et autres, dont je ne sais pas même bien les noms, vù qu'ils changent de mode, comme les Pompons. Je n'en parlerai pas ici, attendu que ce n'est qu'un jeu pour celui qui bat bien la cadence; mais ce que je n'oublirai pas, parceque c'est une chose essentielle, c'est de dire que la main ne doit faire aucun mouvement, quand on bat la cadence; il n'y a que le doigt ou les doigts qui la battent qui doivent lever et frapper. J'ai vu plusieurs personnes qui la faisoient du poignet, mais ce n'est pas une cadence, c'est un tremblement, un véritable chevrotage, ceci est ordinairement une suite de la roideur que l'on met en voulant prendre de la force.

N. B. Tous les exemples que j'ai donnés dans cet article, doivent s'executer très-lentement, afin que les cadences soient longues.

TITRE XIV.

De la Nécessité de la Révision des Unissons et des Octaves avec les à-vides.

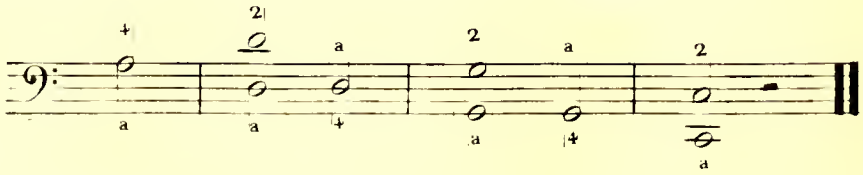
On ne sauroit croire combien il est nécessaire de remarquer de tems en tems, en étudiant, si l'on est juste avec les à-vides, ce qui doit se faire par la révision des Unissons et des Octaves; qu'on ne croye pas que ceci soit à méprisser; moi-même qui ai l'air de faire ici le docteur, si on me présente un Violoncelle inconnu, je ne crains pas de dire qu'il y a cent contre un à parier, que les premiers sons que j'en tirerai, seront faux. Je l'accorde, s'il est nécessaire, je revise les Unissons et les Octaves à toutes les positions, et après cette opération qui me donne la connaissance du manche, je joue dessus le moins faux qu'il m'est possible. Voyons à donner une idée de la manière dont ceci se pratique.

A la première position, on n'a que trois Octaves.

1.r EXEMPLE
Première Position.

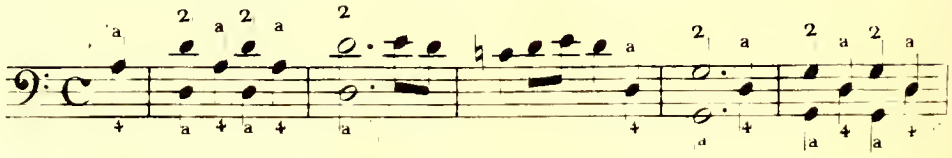
A la seconde position, on a trois Unissons et trois Octaves.

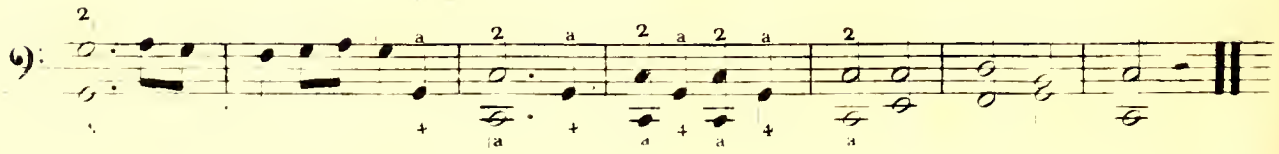
2.e EXEMPLE
Deuxième Position.



L'exemple suivant est du même genre, et servira à mieux assurer la main.

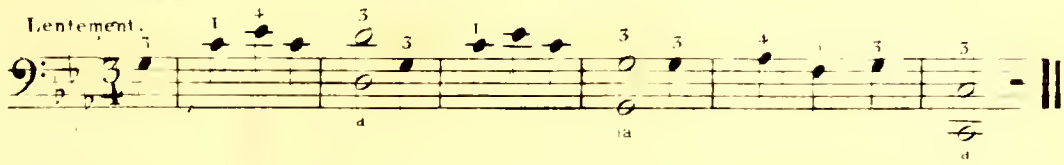
3.e EXEMPLE
Seconde Position.





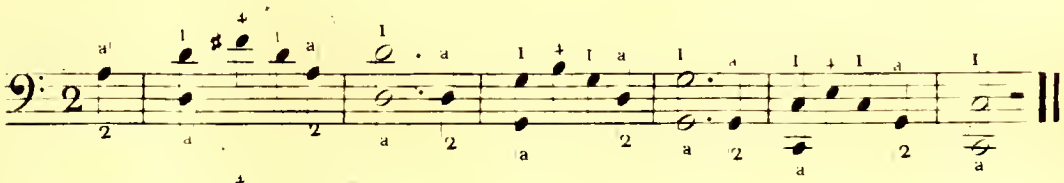
A cette même position (la seconde) dans le mode d'UT mineur, on n'a que trois Octaves et point d'Unissons.

4.e EXEMPLE.

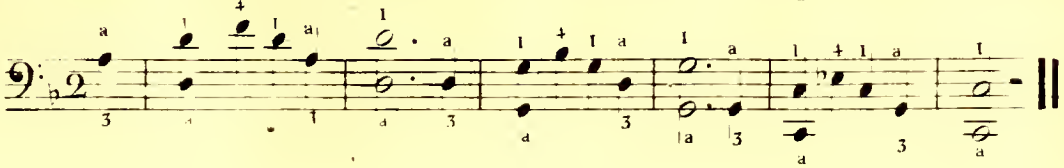


A la troisième position, on a les trois Unissons et les trois Octaves, dans les modes mineur et majeur: nous commencerons par le majeur.

5.e EXEMPLE.
3.e Position.
RE, Majeur.

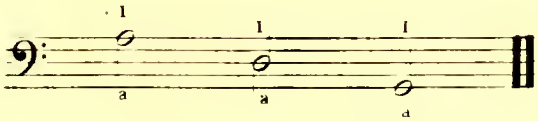


6.e EXEMPLE.
3.e Position.
RE, Mineur.



A la quatrième position, on n'a que les trois Unissons du premier doigt;

Les Voici:
4.e Position.



En voilà assez pour s'assurer qu'on a pris les positions justes; je ne parle pas ici des fractions des positions dont je ferai mention plus loin. Où il n'y a point d'à-vide il n'y a point de révision à faire; d'ailleurs, quand on commence à jouer d'un Instrument, on doit jouer longtems dans les tons ouverts, pour se former l'intonation. Je ne puis m'empêcher de dire ici qu'il y a beaucoup de personnes qui, quand on les prie de reviser les Unissons ou les Octaves avec les à-vides, pour leur prouver qu'elles jouent trop haut ou trop bas, sautent sur la cheville pour se raccorder; mais, dans ce cas, les doigts ont tort cent fois contre la cheville une. Quand on veut jouer juste, il faut commencer par bien s'accorder, puis bien s'écouter, s'armer de patience et se juger sévèrement.

TITRE XV.

Observations

Sur la Maniere d'Accorder l'Instrument.

C'est une chose de plus de conséquence qu'on ne pense, que de savoir s'accorder. Un Violon a besoin d'être accordé plus souvent qu'un Violoncelle à cause que la chanterelle du Violon est très-délicate et casse souvent. Nos quatre cordes sont au contraire très-fortes et cassent rarement; une fois qu'elles ont prises leur tension, elles se dérangent peu. Il faut avoir soin, quand on prend LA - MI - LA, d'ecouter avant, si on est trop haut ou trop bas, si c'est de peu ou de beaucoup, et ne tourner les chevilles qu'en conséquence; car si l'on tourmente les chevilles, on sera obligé de s'accorder vingt fois, au lieu que si on ne les hausse ou les baisse, que ce qu'il faut, l'Instrument restera longtems d'accord. Une chose dont on a bien de la peine à se défendre, c'est de ne pas prendre LA - MI - LA trop haut; la raison en est, je crois, qu'on veut s'entendre. Quand, par exemple, vous prenez LA - MI - LA, de Violon à Violon, et de Violoncelle à Violoncelle, le moment du parfait accord est celui où votre corde vibrant parfaitement à l'unisson de celle qui vous donne le ton, vous fait croire, pour ainsi dire, que vous n'entendez plus que cette dernière; c'est une espece de prestige dont on a bien de la peine à se défendre; alors on appuye davantage l'archet, on dérange la cheville et on manque le point. ce que je dis-là est si vrai, qu'en supposant que parmi quatre-vingts Musiciens assemblés, dont le premier donne LA - MI - LA, au second, celui-ci au troisième, et ainsi de suite jusqu'au dernier, on revise l'accord du premier avec le dernier, celui-ci se trouvera au moins un quart de ton plus haut que le premier. C'est une expérience que j'ai vu répéter plusieurs fois par des Artistes bien organisés, et dont le résultat a toujours été le même; en effet, en supposant que sur les quatre-vingts Musiciens, il y en ait dix qui aient pris le ton parfaitement, il s'en suit qu'un scrupule répete soixante et dix fois parmi les autres, fait somme; voila pourquoi, dans un Orchestre bien ordonné, le premier Violon donne LA - MI - LA, à tous les Musiciens l'un après l'autre. Cela n'empêche pas que ceux qui ont la maladie de tourmenter les chevilles, ne se mettent à se raccorder immédiatement; aussi voyons-nous que la moitié du tems employé à un Concert se passe en accords, chose insuportable, et contre laquelle il faudroit tonner.

Quant à l'accord des quatre cordes, toutes les fois qu'on s'accordera fort, et qu'on n'ecoutera pas la vibration des cordes, on ne sera pas sûr d'être bien d'accord; car, prenez un Instrument bien accordé, et appuyez l'archet plus fort sur la première corde que sur la seconde, la première paroîtra trop haute: la raison en est que le poids de l'archet aura augmenté la tension de cette corde. Ceci explique peut-être pourquoi il y a des personnes à qui vous présenteriez l'Instrument le mieux accordé possible, et qui ne pourroient pas s'empecher d'en tourmenter les quatre chevilles, avant de jouer dessus; mais si vous passez l'archet légèrement sur les deux cordes, que vous le lèviez de dessus les cordes pour bien entendre leurs vibrations, vous ne pourrez pas manquer de vous accorder juste; en général, ceux qui mettent le plus de tems à s'accorder, sont ceux qui sont le moins d'accord.

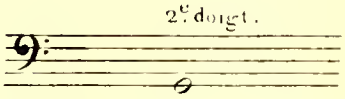
Une autre chose qu'il n'est pas inutile de dire ici, c'est, par exemple, que si vous êtes à une grande distance du ton, c'est-à-dire, à un demi-ton ou trois quarts de ton plus haut, vous perdrez votre tems en cherchant à prendre LA — MI — LA, bien juste; car en baissant les trois autres cordes, le LA remontera de près d'un demi-quart de ton; on en sent aisément la raison; la tension se faisant sur la queue par les quatre cordes, en détendant les trois dernières, l'équilibre se remet, et la première se trouve avoir un peu plus de tension qu'avant que les trois autres aient été détendues. Il en est de même, si vous êtes beaucoup trop bas, et que vous preniez LA — MI — LA, bien juste. Qu'arrive-t-il? c'est qu'en retendant les trois autres cordes, l'équilibre se remet, et leur tension soulageant la première, elle se trouve trop bas. On pourroit, par les mathématiques, démontrer ceci par Comas et fractions de Comas, comme on démontre que deux et deux font quatre: c'est l'effet de la balance. Le moyen de parer à cet inconvénient, est de baisser tout de suite les quatre cordes le plus approchant possible, et de prendre LA — MI — LA, après; si l'on n'use pas de cette précaution on sera insuportable dans un Orchestre, car pour peu qu'on joigne à cela de tourmenter les chevilles, on ne sera pas d'accord au bout d'une demi-heure. Il résulte de ceci, que c'est presque toujours moins faute d'Oreille, qu'on s'accorde mal, que faute de s'y bien prendre.

TITRE XVI.

Des Vibrations et de la Coalition des Vibrations.

Voici un article que je crois au-dessus de mes forces; il faudroit être Physicien et Mathématicien pour le traiter complettement, et je ne suis que Musicien; mais je suis si intimement convaincu que la connaissance du rapport qu'ont entre-elles les Vibrations, est necessaire pour jouer juste et tirer le son pur, que je vais exposer ce que j'ai appris par une longue habitude des quatre cordes du Violoncelle, et chercher à démontrer, ou pour mieux dire, à faire sentir à quiconque pose les doigt sur cet Instrument, si les sons qu'il en tire sont justes ou faux. Je me garderai bien de me servir à cet effet de termes Scientifiques, dans la crainte de finir par ne pas m'entendre moi-même. Je tâcherai de parler comme un Musicien à des Musiciens. Quand cet apperçu ne serviroit qu'à donner à un savant dans cette partie, l'idée de refaire cet article, de manière à ce qu'il puisse être encore plus utile à notre Art, n'aurois-je pas par-là déjà produit un bien? c'est cette idée qui m'encourage, commencons par la connaissance des Unissons, et prenons le SOL sur la quatrième corde du second doigt.

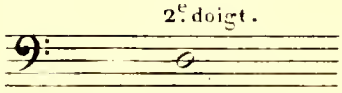
EXEMPLE.



Ne touchez ce SOL avec l'archet que sur la quatrième corde et vous verrez vibrer la troisième corde SOL dans toute sa longueur.

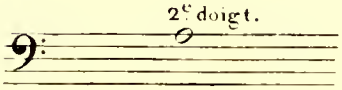
Prenez de même le RÉ sur la troisième corde, comme il est marqué dans l'exemple suivant, et vous verrez vibrer la seconde corde RÉ dans toute sa longueur, ce qui produit le même effet.

EXEMPLE.



Prenez aussi le LA du deuxième doigt sur la seconde corde, et vous aurez encore le même effet

EXEMPLE.

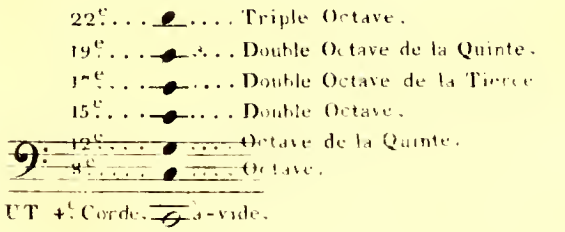


Voici deux résonnances, quoique vous n'ayez touché qu'une corde. Refaites la même chose sur ces trois cordes, l'une après l'autre, comme vous venez de le faire ci-devant, et arrêtez chaque fois avec un autre doigt la corde à-vide qui a produit l'unisson, et vous entendrez que la corde sur laquelle vous jouerez produira une résonnance

moins prolongée et moelleuse; ce qui est déjà quelque chose pour la qualité du son. Voyons pour sa justesse: recommencez la même opération et posez le second doigt sur le SOL de la quatrième corde, un comas à peu près trop haut ou trop bas, car il est bon qu'on sache, que si le doigt n'est pas à une trop grande distance du ton juste, l'unisson resonnera encore, un peu plus faiblement à la vérité. Posez donc le second doigt sur la quatrième corde, un comas trop bas, tirez vigoureusement l'archet sur la quatrième corde, levez-le ensuite et écoutez la vibration des deux cordes, et vous entendrez un son faux et choquant, vû que ces deux vibrations ne s'accordent pas. Si vous faites cette opération dans une salle grande et sonore, l'effet en devient affreux, tandis que si le doigt est posé juste, les deux résonnances, se confondant parfaitement ensemble, produisent un son superbe. Le même effet a lieu pour les deux autres unissons.

Voilà les trois unissons naturels que nous avons sur le Violoncelle, mais les rapports des vibrations sont bien plus etendus; c'est ce que je vais tâcher de faire entendre et même voir, s'il est possible. Il n'est peut-être pas même inutile de dire que de toutes les consonnances, l'unisson est la plus difficile à prendre parfaitement juste. Nous commencerons par la quatrième corde UT, attendu que plus les sons sont graves, plus leurs vibrations sont sensibles et prolongées; en conséquence voyons quelles sont les différentes vibrations de cette quatrième corde UT.

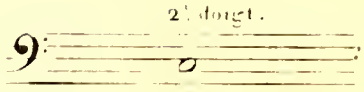
Nous avons vu aux sons harmoniques qu'ils résonnent par l'octave, la 12e, la 15e, la 17e, la 19e, et la 22e qui est la triple octave. Je prie qu'on veuille bien jetter un un coup d'œil sur cet article, si on ne l'a pas bien présent à la mémoire, parceque nous allons voir par-là que les distances qui produisent les sons harmoniques, sont véritablement les différents points de vibration de la corde. Pour rendre cette démonstration plus sensible. Je vais ecrire l'UT de la quatrième corde avec une ronde, et les différents points des vibrations avec des notes noires.



Pour bien nous assurer si ce sont-là les véritables points de vibration de cette corde UT, nous jouerons chacun de ces différents points de vibration separement sur les autres cordes, à commencer par l'octave, et ainsi de suite; et cette quatrième corde UT doit nous faire entendre chaque fois, par sa vibration, les mêmes sons que nous avons tires d'une autre corde.

Faites sur la troisième corde du second doigt l'UT suivant:

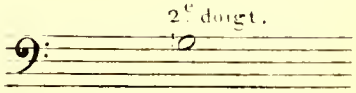
8.e ou Octave.



Tirez l'archet ferme et levez-le, et vous entendrez et verrez vibrer les deux cordes, c'est-à-dire, la troisième sur laquelle vous venez de jouer et la quatrième par son octave. Pour bien vous assurer de cette verité, recommencez, et aussitôt que vous aurez levé l'archet, arrêtez la vibration de la troisième corde sur laquelle vous venez de jouer, et vous entendrez le même son durer encore longtems par la vibration de la quatrième corde. Si vous en doutez, recommencez, et après avoir tiré l'archet, arrêtez la vibration des deux cordes et vous n'entendrez plus rien. Il faut bien faire attention que ce n'est pas le ton UT grave de la corde à-vide que vous entendez, mais bien celui de son octave qu'elle rend et qui est l'unisson de l'UT que vous venez de tirer de la troisieme corde. Enfin, si vous voulez encore recommencer cette opération, vous verrez avec les yeux, que cette corde UT vibre en deux parties, comme cette figure.

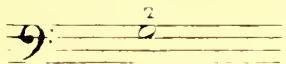
Passons à la douzième qui est le SOL suivant:

12.e ou Octave de la Quinte.

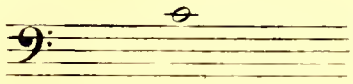


Prenez ce SOL sur la troisième corde du second doigt, tirez l'archet et vous verrez vibrer la quatrième corde; arrêtez la vibration de la troisième corde, après que vous aurez tiré l'archet, et vous entendrez le même son résonner encore longtems par la vibration de la quatrième corde. Si vous voulez faire attention et regarder la vibration de cette quatrième corde, vous verrez qu'elle se partage en trois, comme la figure suivante:

Voilà son second point de Vibration determiné. Cette expérience prouve que cette 4.e corde vibre par sa douzième qui est l'unisson du SOL que vous venez de faire sur la 3.e corde.

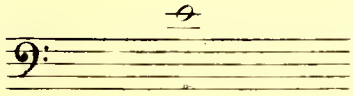
Si vous faites le même SOL.  sur la seconde corde, du second doigt, vous aurez une résonnance de plus que dans l'experience précédente, car indépendamment de la quatrième corde UT qui résonnera par sa douzième, la troisième corde SOL résonnera par son octave. Voici donc trois cordes en vibration, pour rendre le même son, ce qui lui donne beaucoup d'harmonie et de moëlleux.

La quinzième ou double octave est l'UT suivant:

15.e ou double Octave. 

Prenez cet UT sur la première corde, tirez l'archet, et la quatrième corde vibrera par sa double octave. Alors cette corde vibre en quatre parties égales. Ceci n'est pas aussi aisé à voir avec les yeux que dans les deux experiences précédentes, mais aussi facile à entendre. Si vous arrêtez la vibration de la première corde, vous entendrez encore le même son résonner par la vibration de la quatrième corde. Si vous prenez ce même UT sur la seconde corde, ou sur la troisième, vous aurez le même effet.

La dix-septième est le MI suivant:

17.e ou double Octave de la Tierce. 

Prenez ce MI sur la première corde, tirez l'archet, et la quatrième corde vibrera par sa dix-septieme; alors cette quatrième corde vibre en cinq parties égales. Si vous arrêtez la vibration de la première corde, vous entendrez encore le même son résonner par la vibration de la quatrième corde. Si vous prenez ce même MI sur la seconde ou la troisième corde, vous aurez le meme effet.

La dix-neuvième est le SOL suivant:

19.e ou double Octave de la Quinte.

Prenez ce SOL sur la première corde, tirez l'archet, et la quatrième corde vibrera par sa dix-neuvième; alors cette corde (la quatrième) vibre en six parties egales. Il faut faire attention que nous obtenons ici trois resonnances pour un seul son, car la première corde vibre par le ton SOL que nous en avons tiré; la quatrieme

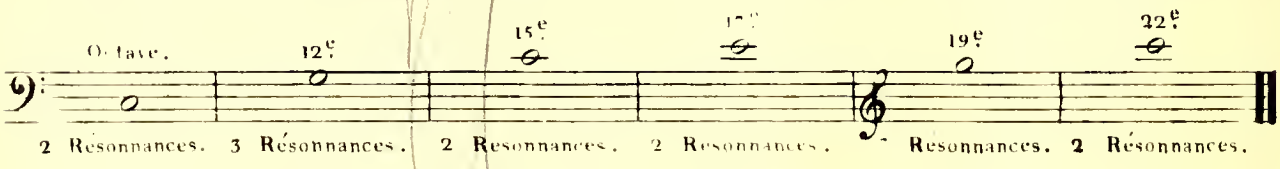
vibre par sa dix-neuvième et la troisième corde qui est SOL, vibre par sa double octave. Voilà, ce me semble, la raison pour laquelle ce ton est très-sonore et très-prolongé, si on le prend juste, au lieu que si on ne pose pas le doigt très-exactement à la place, où il doit être, le son sera aussitôt éteint que l'archet aura quitté la corde. Si l'on prend ce même SOL sur la seconde corde, on aura le même effet:

La vingt-deuxième est l'UT suivant:

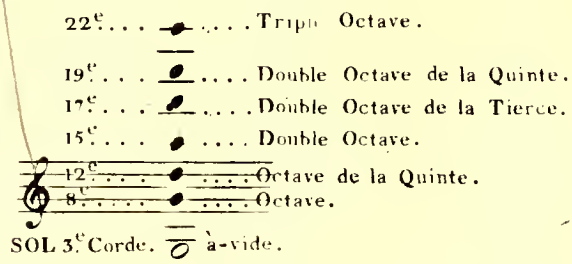
22.e ou triple Octave.

Prenez cet UT sur la première, et la quatrième corde vibrera par sa vingt-deuxième alors cette quatrième corde vibre en huit parties égales. Cette vibration est à la vérité, beaucoup plus faible que les précedentes, et la raison en est, ce me semble, que la corde se partageant pour vibrer en parties très-courtes, les vibrations en deviennent moins sensibles. Cependant sur un bon Instrument, bien monté, cette résonnance est encore sensible.

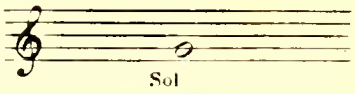
Nous avons donc déjà trouvé plusieurs sons qui ont plusieurs résonnances: Les voici:



Passons à l'analyse des vibrations de la troisième corde SOL.



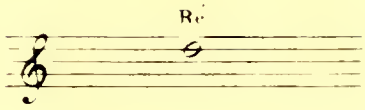
8.e ou Octave de la Corde SOL.



Nous avons déjà eu ce son dans l'analyse des vibrations de la quatrième corde, dont il est la douzième, et nous avons trouvé qu'il a trois résonnances.

La douzieme est le RE suivant:

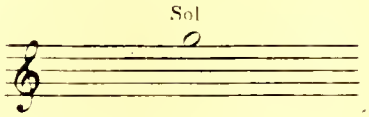
12.e de la Corde SOL.



Prenez ce RÉ sur la première corde, et vous verrez et entendrez la troisième corde vibrer par sa douzième en trois parties egales. Il est à observer que ce même RÉ fait vibrer la seconde corde RE par son octave; celle-ci vibre en deux parties égales. Voici donc encore pour ce ton, trois résonnances. Si l'on prend ce même RÉ sur la seconde corde, on n'aura que deux résonnances, celle de la seconde corde sur laquelle on jouera, et celle de la douzième de la troisième corde.

La quinzième est le SOL suivant:

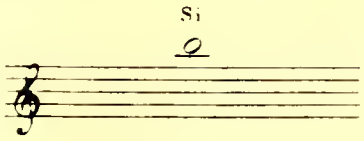
15.e de la Corde SOL.



Nous avons déjà eu ce son, dans l'analyse de la quatrième corde, dont il est la dix-neuvième, et nous avons trouvé qu'il produit trois résonnances.

La dix-septième est le SI suivant:

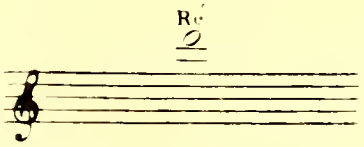
17.e de la Corde SOL.



Prenez ce SI sur la première corde, et la troisième corde vibrera par sa dix-septième; alors cette troisième corde vibrera en cinq parties égales. Si l'on prend ce même SI sur la seconde corde, on obtiendra le même effet.

La dix-neuvième est le RÉ suivant:

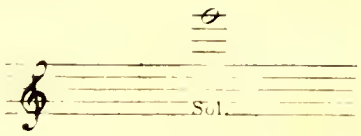
19.e de la Corde SOL.



Prenez ce RÉ sur la première corde et vous aurez trois résonnances. 1.° Celle de la corde sur la quelle vous jouez; 2.° Celle de la troisième corde qui vibre par sa dix-neuvième en six parties égales; 3.° Celle de la seconde corde RE qui vibre par sa double octave, en quatre parties égales.

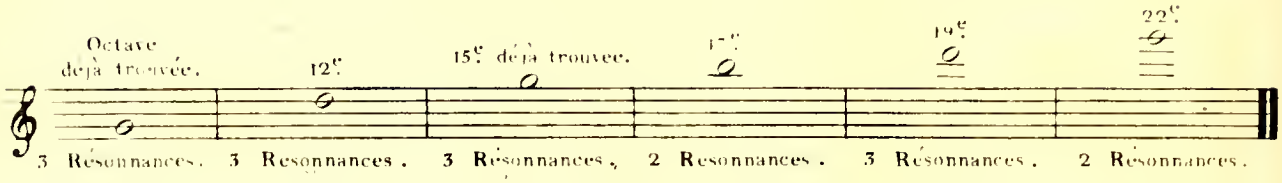
La vingt-deuxième est le SOL suivant:

22.e de la Corde SOL.

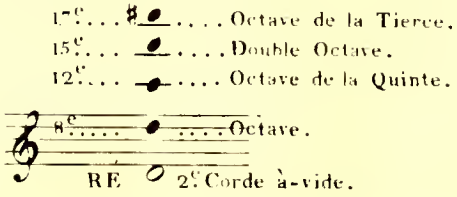


Prenez ce SOL sur la première corde et la troisième vibrera par sa vingt-deuxième en huit parties égales. Cette vibration est plus faible que les autres.

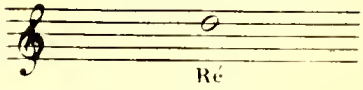
Voici encore plusieurs sons trouves qui ont plusieurs résonnances.



Passons à l'analyse des vibrations de la corde RÉ. Nous n'en analyserons les rapports que jusqu'à la dix-septième; les autres sons devenant trop aigus.



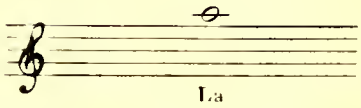
8.e ou Octave de la Corde RÉ.



Nous avons déjà eu ce son à l'analyse de la troisième corde SOL qui étoit sa douzième, et il nous a donné trois résonnances.

La douzième est le LA suivant:

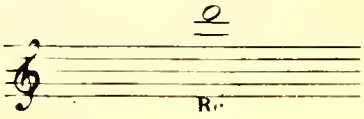
12.e de la Corde RÉ.



Prenez ce LA sur la première corde et la seconde vibrera par sa douzième en trois parties égales.

La quinzième est le RÉ suivant:

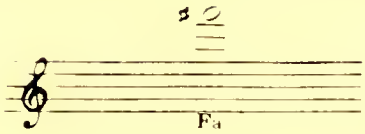
15.e de la Corde RÉ.



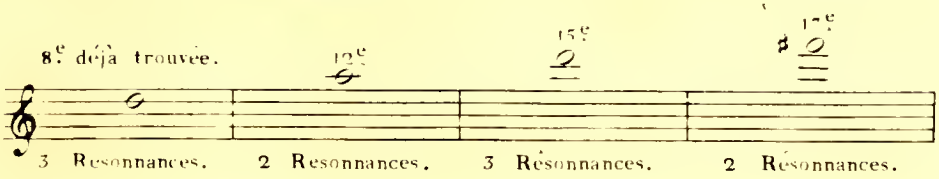
Nous avons déjà eu ce son à l'analyse de la troisième corde SOL, il étoit sa dix-neuvième et nous a donné trois resonnances.

La dix-septieme est le FA dieze suivant:

17.e de la Corde RÉ.

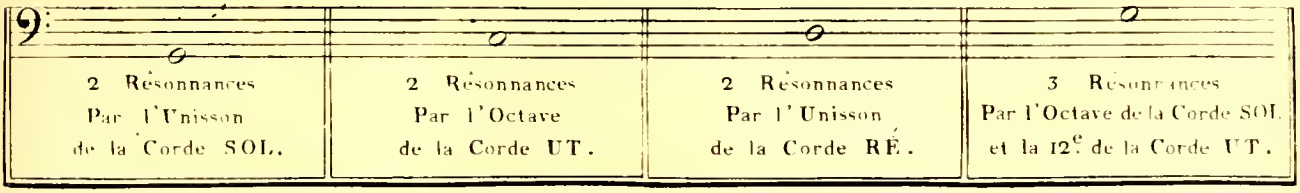


Prenez ce FA dieze sur la première corde, et la seconde RE vibrera par sa dix-septième en cinq parties égales. Voici encore deux sons de trouvés qui ont deux resonnances.

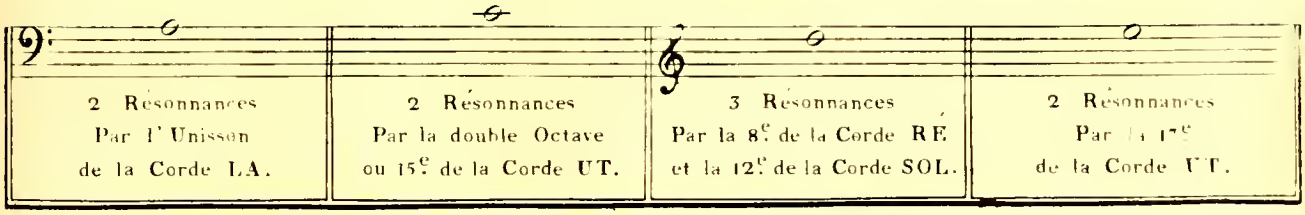


TABLEAU

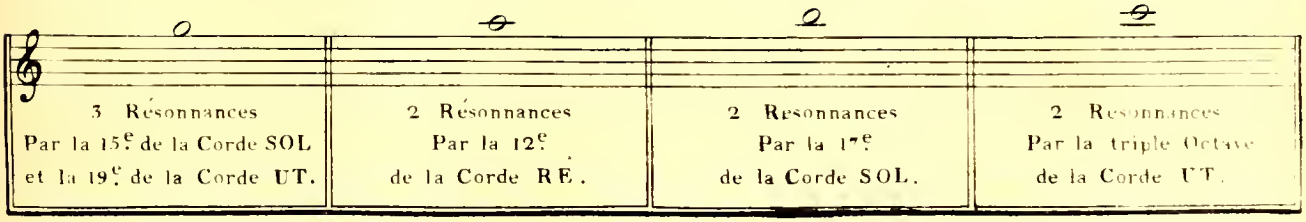
Des Sons qui ont plusieurs Resonnances sensibles.



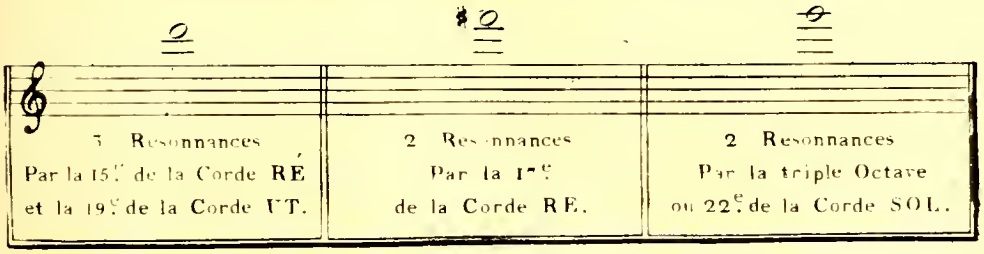
2 Résonnances Par l'Unisson de la Corde SOL.	2 Résonnances Par l'Octave de la Corde UT.	2 Résonnances Par l'Unisson de la Corde RÉ.	3 Résonnances Par l'Octave de la Corde SOL et la 12.e de la Corde UT.



2 Résonnances Par l'Unisson de la Corde LA.	2 Résonnances Par la double Octave ou 15.e de la Corde UT.	3 Résonnances Par la 8.e de la Corde RÉ et la 12.e de la Corde SOL.	2 Résonnances Par la 17.e de la Corde UT.



3 Résonnances Par la 15.e de la Corde SOL et la 19.e de la Corde UT.	2 Résonnances Par la 12.e de la Corde RÉ.	2 Resonnances Par la 17.e de la Corde SOL.	2 Resonnances Par la triple Octave de la Corde UT.



3 Résonnances Par la 15.e de la Corde RÉ et la 19.e de la Corde UT.	2 Resonnances Par la 17.e de la Corde RÉ.	2 Resonnances Par la triple Octave ou 22.e de la Corde SOL.

Voyons maintenant plusieurs Gammes de suite. Si l'on veut faire celle de SOL sur la seconde corde, on pourra observer tous les sons qui sont susceptibles de coalition de vibration.

GAMME de SOL Majeur Sur la 2e Corde.

Doigté. 4 1 3 1 2 1 2 3

3 Résonnances. 2 Réson: Une Réson: 2 Réson: 2 Réson: 2 Réson: Une Réson: 3 Réson:

GAMME d'UT Majeur Sur la 1re Corde.

Doigté. 2 1 3 1 2 1 2 3

2 Résonnances. 3 Réson: 2 Réson: Une Réson: 3 Réson: 2 Réson: 2 Réson: 2 Réson:

GAMME de RE Majeur Sur la 1re Corde.

Doigté. 4 1 3 1 2 1 2 3

3 Résonnances. 2 Réson: Une Réson: 3 Réson: 2 Réson: 2 Réson: Une Réson: 3 Réson:

GAMME de SOL Majeur Sur la 1re Corde.

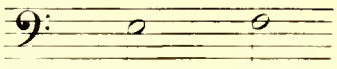
Doigté. 4 1 2 1 2 1 2 3

3 Résonnances. 2 Réson: 2 Réson: 2 Réson: 3 Réson: Une Réson: 2 Réson: 2 Réson:

Je ne parlerois pas de la coalition des vibrations, si je les regardois comme objet de simple curiosité, mais je crois que cette connaissance est de la plus grande utilité pour parvenir à toucher juste et à tirer le son pur, car d'abord, si l'on ne pose pas le doigt bien juste à sa place, il n'y aura ni double ni triple résonnance; ensuite, il faut aussi que la corde sur laquelle on joue, soit prise avec l'archet, de manière qu'elle vibre très-nette et très-également. Pour parvenir à celà, il faut tirer ou pousser l'archet bien droit et avec une grande égalité de force et de légèrete, ou augmenter par gradation et diminuer de même; car si l'on donne des saccades, les vibrations s'entre-choquant perdront toute leur netteté, et on tirera des sons désagréables. Il est certain que cette coalition rend les sons qu'elle produit, plus sonores, plus moëlleux et plus agréables, les vibrations s'entr'aidant, pour ainsi dire, mutuellement. Je vais tâcher de donner une preuve sensible de ce que j'avance ici.

Il y a sur le Violoncelle deux sons dont la vibration est fort dure et il n'y a que des Instruments parfaits qui n'ayent pas ce défaut; ces deux sons sont le MI et le FA sur la seconde corde.

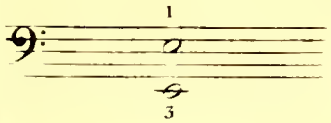
Les Voici:



Ces deux tons rendent sur beaucoup de Violoncelles un son rauque et dur, ce qui vient surement de ce que les vibrations de la corde se font mal ou inégalement. Mais, si l'on prend l'octave grave de ces tons avec un autre doigt sur la quatrième corde, comme je vais le marquer on trouvera que la seconde corde vibrera très-bien, et rendra un son agréable et sonore.

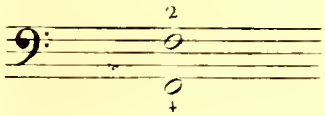
EXEMPLE.

Prenez le MI sur la seconde corde du premier doigt, et posez le troisieme doigt sur le MI de la quatrieme corde, comme le voici noté.



Appuyez bien ces premier et troisième doigts, et quand vous vous serez assuré qu'ils sont bien justes, tirez l'archet seulement sur la seconde corde, et vous entendrez que cette corde rendra un son beaucoup plus moëlleux et plus sonore, que quand vous l'avez fait résonner seule. La raison en est, que la quatrième corde vibre aussi par l'octave du MI sur lequel est place le troisième doigt. Voici donc une coalition de vibrations aussi bien prouvee que celles que produisent les à-vides, et il me semble hors de doute que ce sont les vibrations de la quatrième corde qui aident celles de la seconde, qui se font, par ce moyen, infiniment mieux.

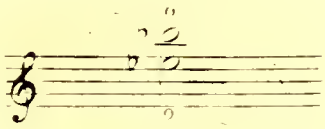
Voyons de même le FA de la seconde corde qui est très-mauvais sur quantité de Violoncelles. Prenez ce FA de la seconde corde du second doigt, et celui de la quatrième corde, du quatrième doigt, comme les voici notés.



Et quand vous serez assuré que ces deux doigts sont posés justes, vous tirerez l'archet sur le FA de la seconde corde seulement, et vous aurez le même effet.

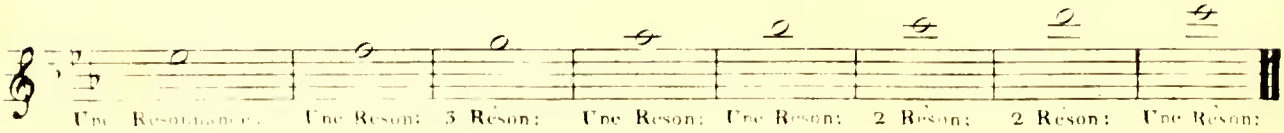
Je ne fais mention de ces deux coalitions de vibrations que pour prouver que les vibrations s'entr'aident, pour ainsi dire, entre elles, car celles-ci sont rarement praticables.

Il y auroit encore beaucoup d'autres choses interessantes à dire sur les coalitions des vibrations, mais je m'arrête, me bornant à ce qui peut être utile à l'objet que je traite qui est de chercher autant que possible, les moyens de jouer juste et de tirer le son pur de l'instrument. A cet effet, je suppose que j'entre dans un appartement où une personne joue seule du Violoncelle je suppose encore qu'elle a le pouce posé sur le SI bémol de la première corde, et le MI bémol de la seconde corde, comme le voici écrit.



Eh bien, sans savoir si le Violoncelle est accordé haut ou bas, j'entendrai aux premiers

que cette personne tirera de l'instrument, si elle joue juste, car si je n'e pas le SOL, l'UT et le RÉ vibrer plus librement que les autres tons, je dirai: non l'homme joue faux. En voici la preuve; écrivons pour ce la Gamme en MI bemol.



Le SOL a trois résonnances, l'UT en a deux et le RÉ deux, tandis que les autres sons n'en ont qu'une; or il est impossible, si le SOL, l'UT et le RÉ sont pris justes qu'ils ne rendent pas un son plus sonore et plus moëlleux que les autres; ceci ne peut pas échaper à une Oreille exercée. C'est donc sur ces tons qu'on doit régler son intonation à cette position. Il y a peu de positions ou il ne se rencontre de ces tons, et ce sont toujours eux qui doivent regler l'intonation, excepté qu'on ne joue dans des tons si bouchés, qu'il ne se trouve aucun son qui ait rapport avec les à-vides et leurs points de vibrations, mais ce n'est point le cas dans les tons ouverts, où l'on joue le plus souvent. Il résulte de ceci, que si l'on s'accoutume à bien écouter les différentes résonnances occasionnées par les vibrations, on aura la certitude de jouer le plus juste possible, et à coup sûr la qualité du son y gagnera beaucoup.

TITRE XVII.

Explication.

De la distance que les doigts doivent avoir entre-eux dans les quatre premières positions du manche, et la preuve de l'unité de ces quatre premières positions, en comparant la 2.e la 3.e et la 4.e avec la première, sous tous ses rapports.

J'ai donné toutes les Gammes dans les différents tons majeurs et mineurs; cela pourroit suffire à ceux qui s'en rapportant aux autorités, disent: Elles doivent être justes, puisque c'est un tel qui les publie, mais tout le monde ne pense pas de même; il y a des personnes qui ne craignent pas l'application, qui aiment à approfondir les choses et veulent savoir, si un principe donné pour juste, l'est effectivement sous tous ses rapports. C'est donc pour celles-ci surtout, que j'ai fait le travail qui suit; je tâcherai de les conduire de conséquences en conséquences jusqu'à la conviction, et si je ne les y amene pas, c'est que je me serai mal expliqué, convaincu, comme je le suis, que le principe que j'établis est juste sous tous les rapports.

Dabord il n'y a pas de doute qu'on a dû combiner le doigté d'après le rapport qu'il y a de la longueur du Diapason du Violoncelle avec l'étendue de la main et la longueur des doigts. Je sais qu'il y a eu des personnes, et qu'il s'en trouve même encore quelques unes, en petit nombre à la vérité, qui veulent doigter le Violoncelle comme on doigte le Violon; mais le diapason du Violoncelle étant de vingt-six pouces environ, je dis environ parceque cela varie un peu suivant les instruments, et celui du Violon étant de douze pouces, on voit, sans prendre la règle et le compas, pour mesurer la distance des tons, qu'il y a entre-eux une différence totale, puisque de douze à vingt-six, il y a plus de moitié, et que tout le monde sait aussi, que l'octave se trouve au milieu de la longueur du diapason, ou de la corde tendue, eût-elle un pouce ou une toise. Le Violon d'ailleurs est doigté partout d'une manière régulière; la raison est qu'il est ancien et a été traité parconséquent par d'habiles maîtres; le Violoncelle ne l'est pas; il existoit avant lui un autre instrument, La Viole de Gambe ou Basse de Viole qui, comme on sait, y a beaucoup de rapport pour le diapason, et comme elle avoit été très-bien traitée pendant longtems, les nouveaux joueurs de Violoncelle auroient bien pu chercher dans les principes de son doigté, des rapports convenables, par exemple, la distance que les doigts doivent avoir entre-eux; mais comme le Violoncelle remporta bientôt une victoire signalée sur la Viole et la fit même disparoître des Orchestres, les joueurs de Violoncelle affectèrent le plus profond mépris pour la Viole, et se sont entêtés, non-obstant la nécessité, de ne rien adopter dans leur doigté, qui puisse avoir quelque rapport avec celui de cet instrument.

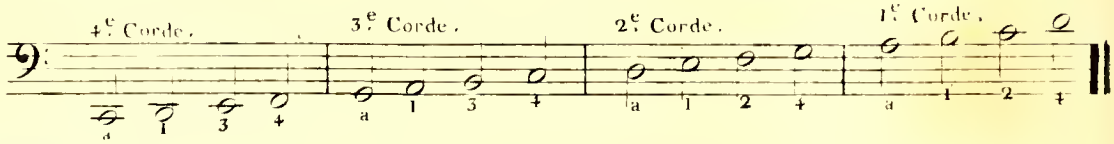
En outre, plusieurs personnes pour qui le Violon avoit été rebelle, se sont jettés dans le Violoncelle, et ont voulu y adapter le doigté de leur instrument, ce qui a mis la confusion à son comble. Les joueurs de Viole de Gambe avoient la main placée, comme on doit l'avoir pour le Violoncelle, et de la manière que j'ai indiquée ci-devant; leurs doigts se trouvoient parfaitement d'aplomb sur la corde et étoient à la distance, chacun d'un demi-ton, ainsi qu'ils doivent être aussi sur le manche du Violoncelle, à l'exception de l'alternative du premier doigt, dont je démontrerai la nécessité dans les exemples suivants. Enfin, l'on sent aussi qu'il doit y avoir de l'analogie entre le doigté de la Viole et celui du Violoncelle, à cause de la même longueur du diapason, mais une grande différence dans la combinaison, à cause que la Viole s'accordoit par Quartes et par Tierces, et que le Violoncelle s'accorde par Quintes.

Le Célèbre BERTEAU qui a fait époque et dont la réputation subsiste encore, peut être considéré comme le créateur du Violoncelle; c'est à ses leçons que mon frère aîné est redevable de ses rares talents et d'avoir porté la perfection de l'instrument

beaucoup plus loin que son maître. J'ose me flatter qu'on me pardonnera ce petit mot d'éloge; il est l'expression de la reconnaissance, les liens du sang ne l'excluent point et ne me font pas méconnoître que c'est à lui que je dois le peu que je sais.

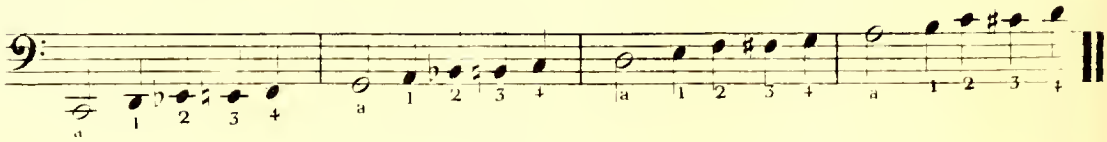
Quant à BERTEAU, c'est dommage qu'il ne nous ait rien laissé de ses principes que par tradition; quelques-uns de ses écoliers, il est vrai, ont écrit des méthodes pour l'instrument, mais elles ne sont pas assez satisfaisantes; le principe du doigté n'y est qu'effleuré au lieu d'être démontré; voila pourquoi, même aujourd'hui, il y a presque autant de manières de doigter, qu'il y a de professeurs; cependant Berteau avoit senti vivement que pour que les doigts ayent de l'aplomb et de la force, ils ne doivent pas être trop distants; qu'on peut écarter le premier du second, mais que ce ne sauroit être sans effort et sans perdre l'aplomb, qu'on écarte par trop le troisième du second; enfin que le quatrième ou petit doigt est trop court et trop faible pour s'écarter du troisième dont il tire une partie de sa force, &c. C'est donc sur ces données que le doigté du Violoncelle a été determiné et qu'il a été statué que du premier doigt au second, il pourroit y avoir d'intervalle, suivant les circonstances, un ton ou un demi-ton, mais que dans tous les cas possibles, (j'excepte néanmoins l'extension du quatrième doigt qu'on aura dû voir à l'article Arpégio, et ce cas est fort rare,) il ne peut et ne doit y avoir qu'un demi-ton du second au troisième doigt, ainsi que du troisième au quatrième. C'est ce principe que je vais entreprendre de démontrer; à cet effet, reprenons la première Gamme en UT majeur, et nous verrons que les doigts sont tous, dans cette première Gamme, à la distance d'un demi-ton, les uns des autres.

EXEMPLE.



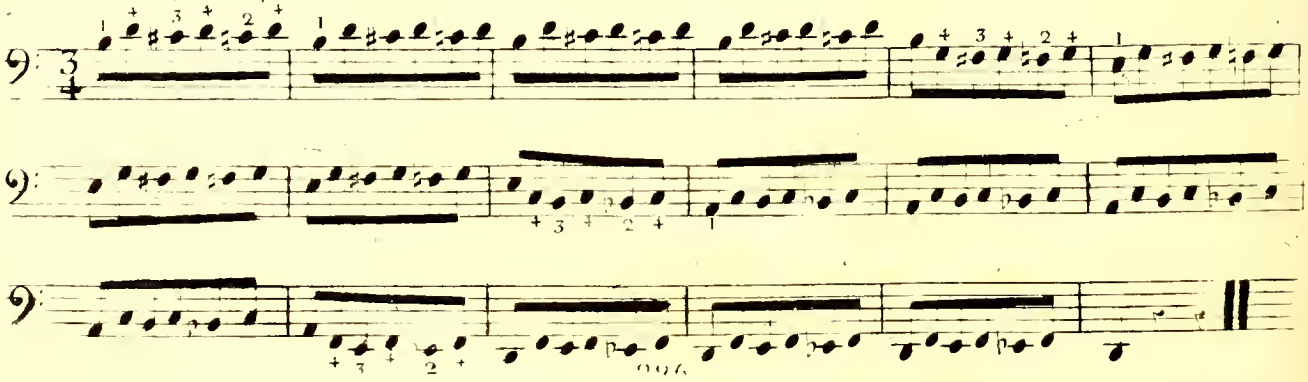
Si cet exemple n'est pas assez sensible, donnons le suivant qui prouvera comme un et un font deux, que les doigts sont à un demi-ton les uns des autres dans cette Gamme.

EXEMPLE.



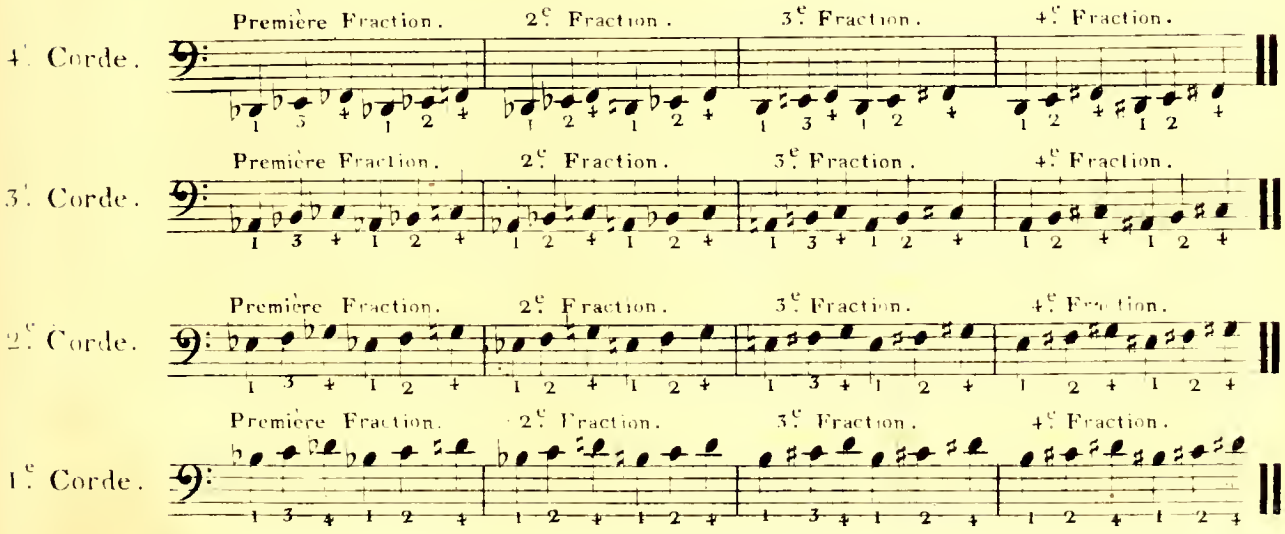
PETIT PASSAGE.

Qui met en pratique cette vérité, et qui exerce et fortifie le quatrième doigt, en exerçant également les autres.



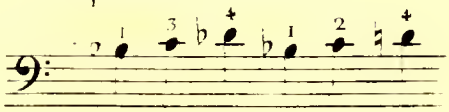
Essayons d'analiser la première position, puisque c'est d'elle et de tous ses rapports que sont tirées les trois autres positions qui font le complement de ce que nous appellons le doigté du manche, c'est-à-dire de l'UT à-vide d'en bas jusqu'au SOL de la première corde, car après cela, on ne se sert plus du petit doigt. La seconde, la troisième et la quatrième position doivent donc être susceptibles d'être comparées à la première dans toutes ses fractions, et si les rapports n'en sont pas parfaitement justes, il n'y a plus d'unité et le principe est faux.

Je trouve quatre fractions de la première position; les voici l'une après l'autre sur les quatre cordes, en commençant par cette dernière.

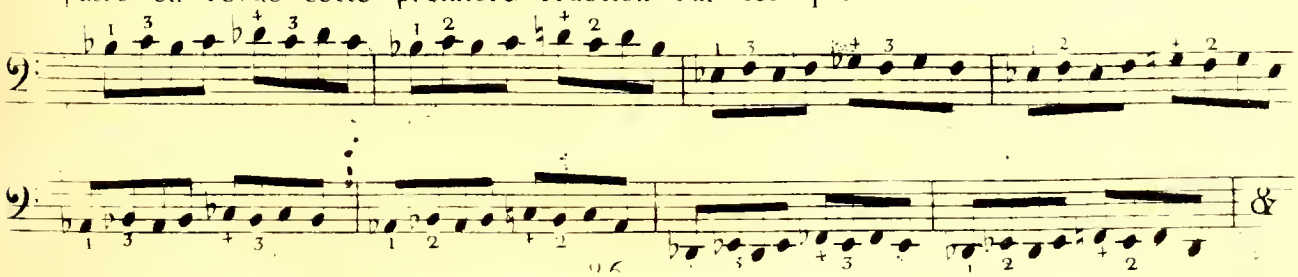


Chacune de ces fractions occasionne un mouvement; c'est ce que nous allons voir en prenant chaque fraction séparément; je les analiserai par la première corde, attendu que ceux qui jouent du Violoncelle, ayant plus d'habitude de cette corde que des autres, me comprendront mieux.

Première Fraction.



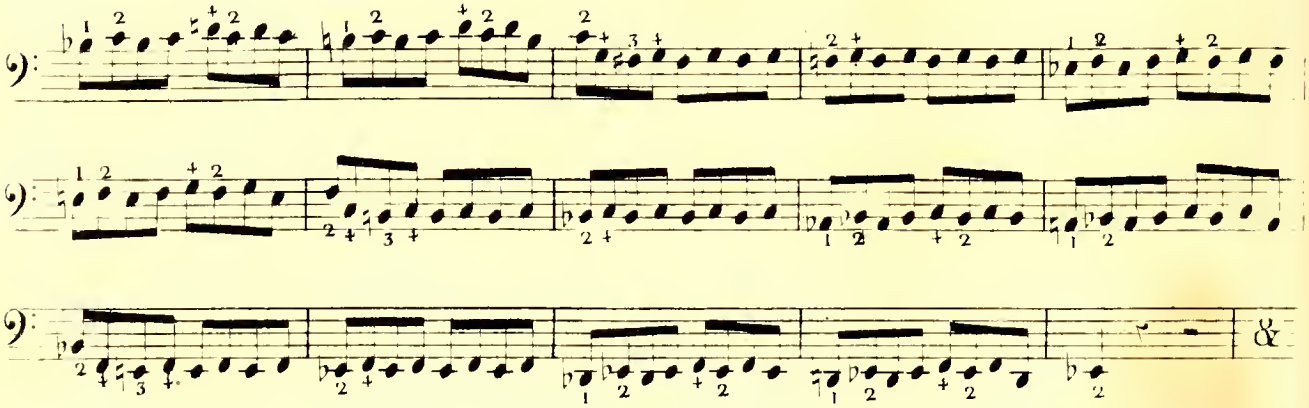
On voit que le second doigt a pris la place du troisième pour remonter le quatrième qui faisoit le RÉ bemol, et qui finit par le RE naturel. Voici une espece de passage qui en exerçant les doigts à cette manœuvre, exécute et passe en revue cette première fraction sur les quatre cordes.



Deuxième Fraction.

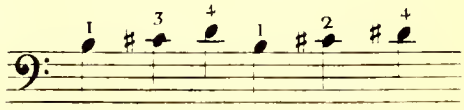
Voilà ce que j'appelle l'alternative du premier doigt: on doit voir que le premier doigt qui a fait le SI bemol, remonte d'un demi-ton pour faire le SI naturel, et cela sans que la main ni les autres doigts changent la moindre chose de place; il n'y a absolument que le premier doigt qui travaille. C'est ici le cas d'observer ce que j'ai dit plus haut que le premier doigt peut être distant du second d'un ton ou d'un demi-ton, suivant les cas. Les deux cas ont lieu ici.

Donnons une espece de passage qui en exerçant le premier doigt à cette manœuvre, passe en revue cette seconde fraction de la première position sur les quatre cordes.

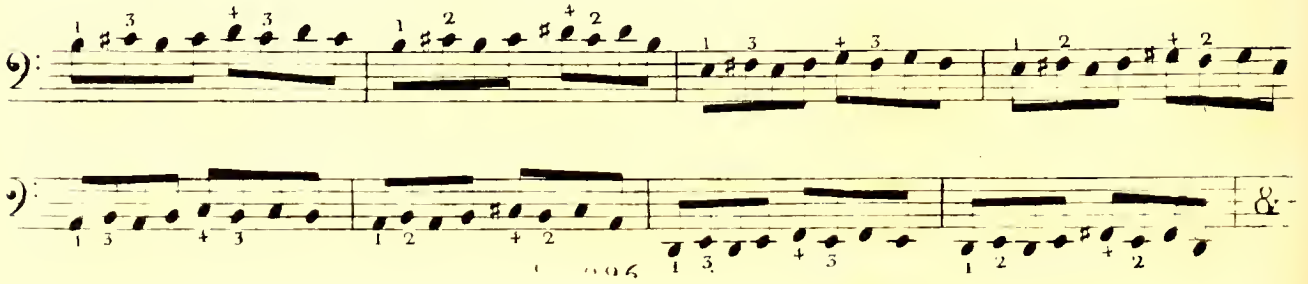


On a dû voir qu'il n'y a que le premier doigt qui change alternativement de place, pour être une fois à la distance du second doigt d'un ton, et l'autre fois d'un demi-ton, mais que les autres doigt restent, ainsi que je l'ai dit plus haut, à la distance d'un demi-ton les uns des autres.

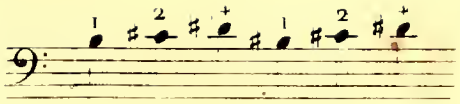
Troisième Fraction.



Cette opération est la même que celle de la première fraction; le second doigt prend la place du troisième, pour remonter le quatrième qui faisoit le RÉ naturel, et qui finit par faire le RÉ dièze. Reprenons le passage qui passera en revue la manœuvre de cette fraction sur les quatre cordes.

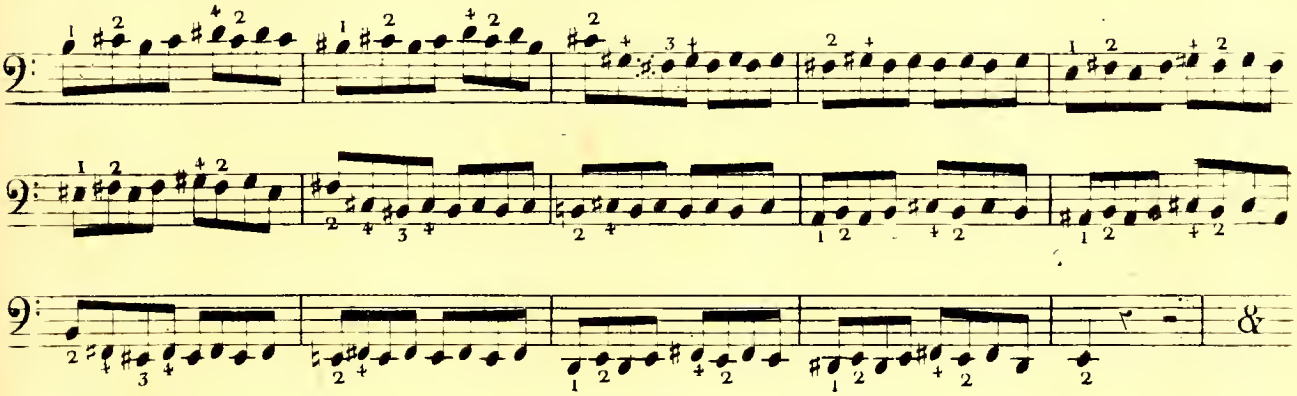


Quatrième Fraction.

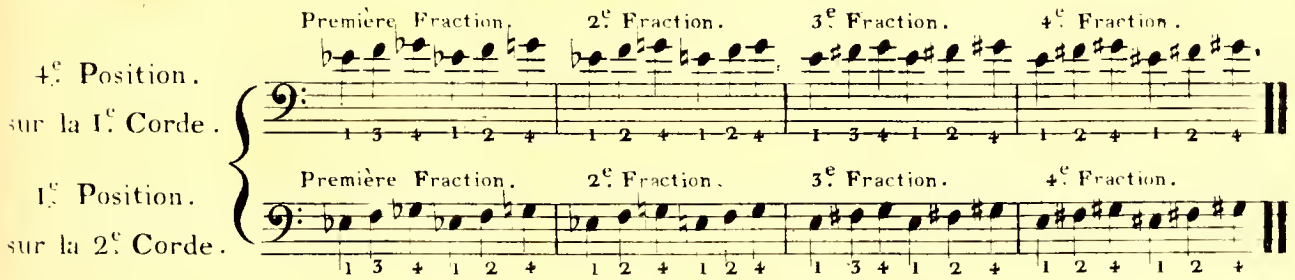


C'est encore ici la même manœuvre du premier doigt que dans la seconde fraction, ce que j'appelle l'alternative du premier doigt; il commence par faire le SI naturel et remonte d'un demi-ton, pour faire le SI dièze, tandis que les autres doigts restent à la même place.

Reprenons le passage qui passera en revue la manœuvre du premier doigt dans cette quatrième fraction, sur les quatre cordes.



Voila la première position, analisée et connue sous tous ses rapports; voyons maintenant si les trois autres positions sont dans un parfait rapport avec elle. A cet effet, je vais écrire sur une ligne les quatre fractions de la première position sur la seconde corde, comme je l'ai donné ci-devant, et j'écrirai au dessus les mêmes notes une octave plus haut, ce qui nous donnera la quatrième position sur la première corde.



On voit que les mêmes notes dans les mêmes modes, se font positivement avec les mêmes doigts.

Voilà la quatrième position bien determinée et en parfait parallele avec la première position; donnons maintenant, pour plus grande preuve, les quatre passages qui passent en revue les quatre fractions sur les quatre cordes. Je conviens qu'ils sont très-monotones; il m'eut été aisé de leur donner un peu d'elégance, j'y étoit même parvenu, mais j'ai dû tout sacrifier à la clarté, et cette necessité m'a obligé de refondre en entier cet article.

Premiere Fraction de la 4e Position.

Passage de la 1e Fraction de la 4e Position.

Deuxième Fraction de la 4e Position.

Passage de la 2e Fraction.

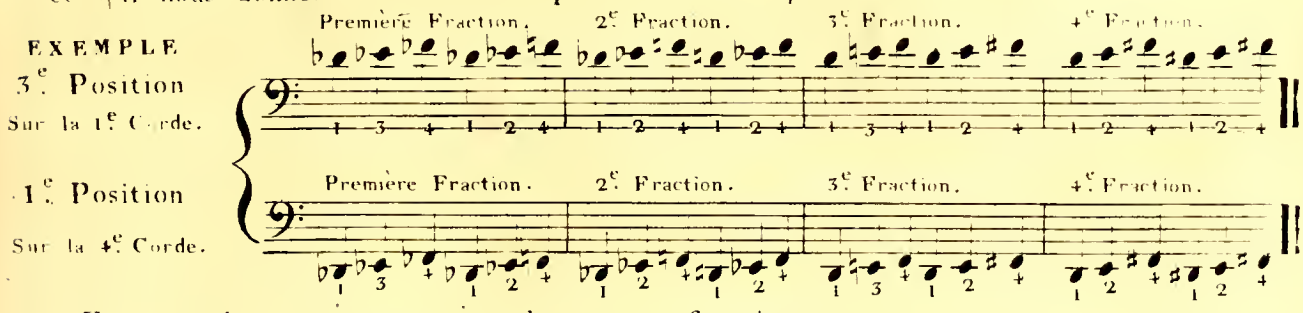
Troisième Fraction de la 4e Position.

Passage de la 3e Fraction.

Quatrième Fraction de la 4e Position.

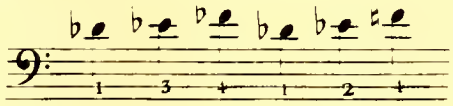
Passage de la 4e Fraction.

Passons à la troisieme position. Je vais ecrire les quatre fractions de la première position sur la quatrième corde, comme je l'ai donne ci-devant, et j'ecrirai au-dessus, sur une autre ligne, les mêmes notes avec leurs mêmes modes, deux octaves au-dessus, ce qui nous donnera la troisième position sur la première corde.

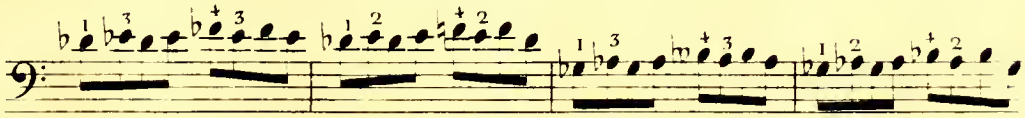

EXEMPLE
3.e Position
Sur la 1.e Corde.
Première Fraction.
2.e Fraction.
3.e Fraction.
4.e Fraction.
1.e Position
Sur la 4.e Corde.
Première Fraction.
2.e Fraction.
3.e Fraction.
4.e Fraction.

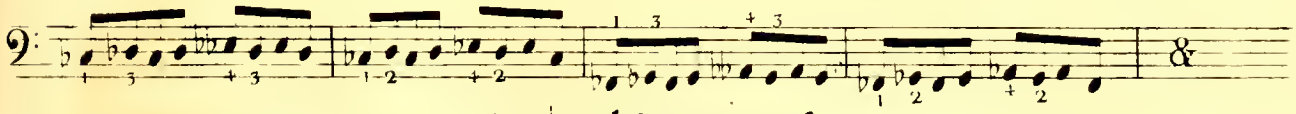
Essayons les quatre passages des quatre fractions.

Première Fraction de la 3.e Position.

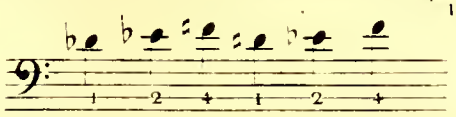


Passage de la 1.e Fraction.

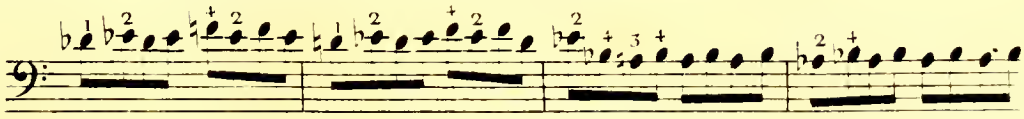


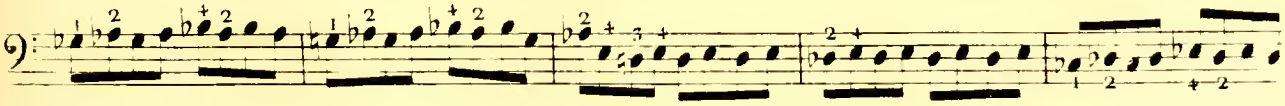


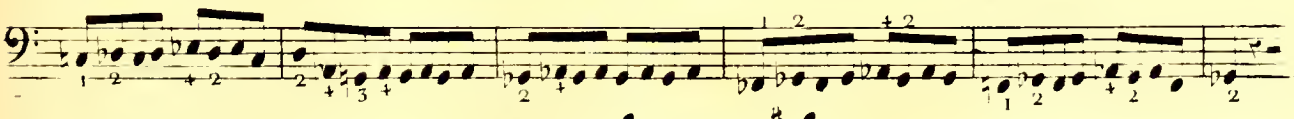
Deuxième Fraction de la 3.e Position.



Passage de la 2.e Fraction.

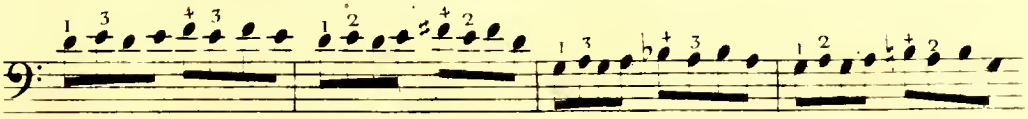


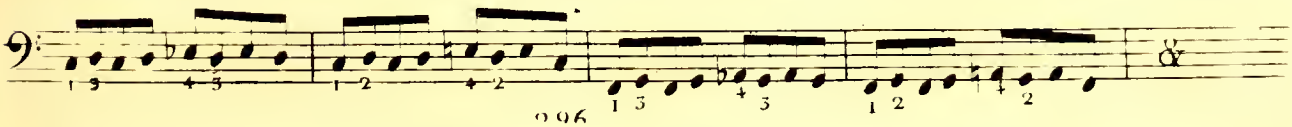




Troisième Fraction de la 3.e Position.

Passage de la 3.e Fraction.





Quatrième Fraction de la 3.e Position.

Passage de la 4.e Fraction.

Voilà de même la troisième position connue avec toutes ses fractions et également parallèle à la première que l'a été la quatrième. Il ne manque plus à présent que la seconde position. Je pourrois écrire la première sur la première corde un ton plus haut que je ne l'ai donné ci-devant, et ce seroit bien surement la seconde position sur la première corde, mais comme je veux la présenter par les mêmes notes et leurs mêmes modes, ainsi que je l'ai fait pour la quatrième et la troisième position, je vais écrire sur une même ligne les quatre fractions de la première position sur la première corde, et j'écrirai sur une autre ligne, les mêmes notes avec leurs mêmes modes, une octave plus bas, ce qui nous donnera la seconde position sur la troisième corde.

EXEMPLE.

Première Fraction. 2.e Fraction. 3.e Fraction. 4.e Fraction.

1.e Position Sur la 1.e Corde.

2.e Position Sur la 3.e Corde.

Première Fraction. 2.e Fraction. 3.e Fraction. 4.e Fraction.

Voilà la dernière des quatre positions du manche trouvée par le même moyen, mais comme par ce moyen, nous n'avons pas pu avoir cette position sur la première corde, je vais écrire ci-après, le parallèle de la troisième corde à la première, afin que nous puissions partir de-là, pour vérifier les passages des fractions.

EXEMPLE DU PARALLELE.

Première Fraction. 2.e Fraction. 3.e Fraction. 4.e Fraction.

2.e Position Sur la 1.e Corde.

2.e Position Sur la 3.e Corde.

Première Fraction. 2.e Fraction. 3.e Fraction. 4.e Fraction.

Essay - pour la dernière fois les quatre passages des quatre fractions.

Première Fraction de la 2.e Position.

Passage de la 1.e Fraction.

Deuxième Fraction de la 2.e Position.

Passage de la 2.e Fraction.

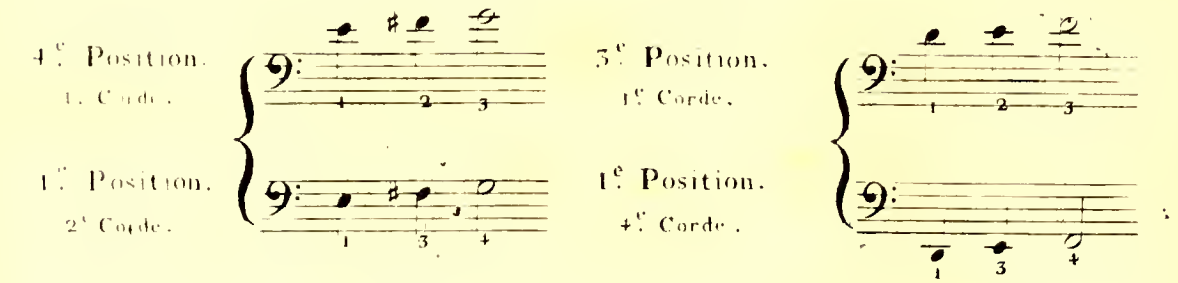
Troisième Fraction de la 2.e Position.

Passage de la 3.e Fraction.

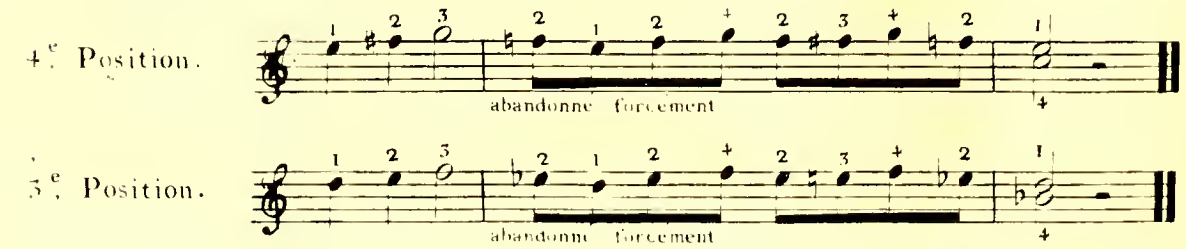
Quatrième Fraction de la 2.e Position.

Passage de la 4.e Fraction.

Voilà, je crois, l'unité des quatre premières positions bien établie, et suffisamment démontrée, ainsi ceux qui font sur la première corde le SOL du troisième doigt à la quatrième position, et le FA naturel du même troisième doigt à la troisième position, seront convaincus qu'ils font une faute contre l'unité. EXEMPLE.

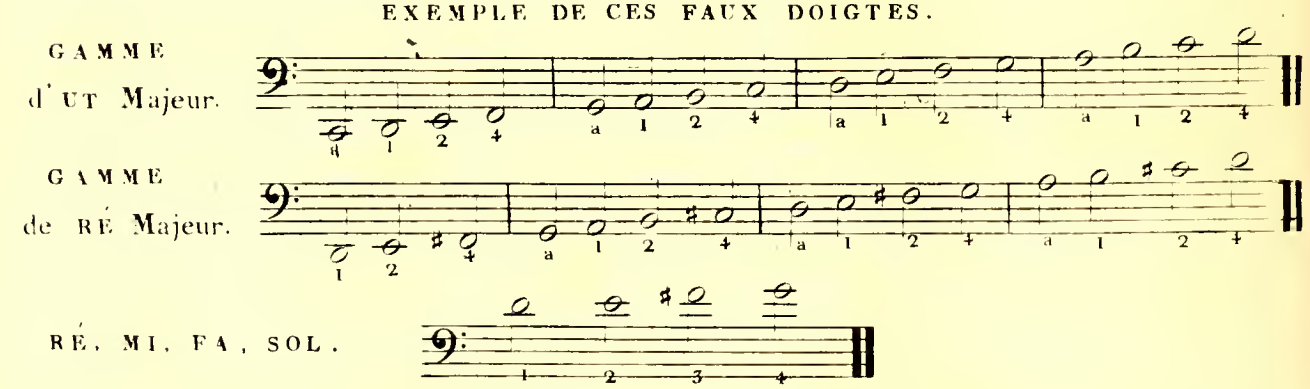


Une preuve que ce doigté n'est pas juste, c'est qu'on est obligé de l'abandonner à tout instant; j'en vais donner la preuve dans les lignes suivantes.



Ceci est cependant une faute légère, parceque cela ne détruit en rien l'aplomb et le tact des doigts; il n'en est pas de même de ceux qui doigtent obstinément la première Gamme en UT et la première Gamme en RÉ, comme je vais les donner, et le reste par-conséquent à l'avenant, qui font en sus RÉ, MI, FA, SOL, sur la première corde, comme je vais le marquer.

EXEMPLE DE CES FAUX DOIGTÉS.

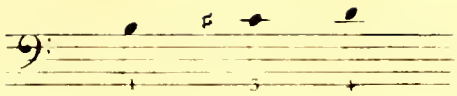


Il n'y a rien à leur répondre, sinon que les volontés sont libres, et beaucoup de compliments à leur faire, s'ils parviennent à jouer juste, et à tirer avec ce doigté, un beau son de l'Instrument.

Voici maintenant l'explication de la mobilité du pouce dessous le manche, que j'ai promis à l'article Position de la Main, de donner ici.

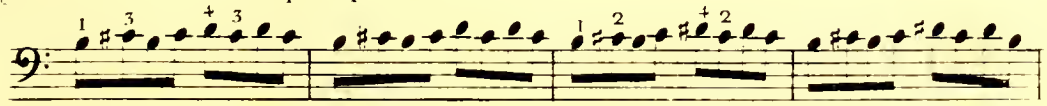
Quand il y a du premier doigt au quatrième, une tierce mineure, comme dans l'exemple suivant, le pouce doit correspondre, ainsi que je l'ai déjà dit, entre le premier et le second doigt.

EXEMPLE.



Mais si le quatrième doigt s'écarte du premier, à la distance d'une tierce majeure, alors le second doigt prend la place du troisième, comme nous l'avons vu aux exemples précédents de la première et troisième fraction; dans ce cas, le pouce doit suivre le second doigt et avancer dessous le manche avec lui, et le premier doigt rester ferme à sa place. Je vais répéter quatre mesures de la troisième fraction; dans les deux premières mesures, le pouce restera, comme on vient de voir dans l'exemple précédent, et dans les deux dernières mesures, il avancera avec le second doigt, et se trouvera presque vis-à-vis.

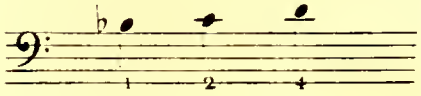
EXEMPLE.



Ici le Pouce avance avec le 2e doigt.

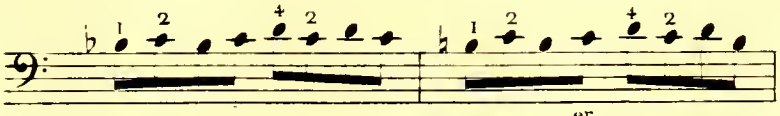
Cette opération doit avoir lieu toutes les fois que de la distance d'une tierce mineure, on passera à celle d'une tierce majeure; mais il n'en est pas de même dans l'alternative du premier doigt à la seconde et quatrième fraction. Le deuxième doigt n'y change pas de place, et l'on a dû voir que la distance du premier au quatrième, commence par être d'une tierce majeure.

EXEMPLE.
2e Fraction.



Le pouce doit être, dans ces deux fractions, presque vis-à-vis du second doigt qui restera toujours à la même place; il n'y a donc que le premier doigt qui monte ou qui descend, suivant les circonstances; le reste de la main devant rester parfaitement dans la même place ou même figure. Je vais répéter deux mesures de la seconde fraction, et le premier doigt montera à la seconde mesure, sans que les autres doigts ni le pouce changent de place.

EXEMPLE.
2e Fraction.



Ici avance le 1er doigt seulement.

Je ne sais pas si un bon maître doit trop se presser de faire cette observation à son élève; il est à craindre qu'elle ne jette de la confusion dans ses mouvements, et ne lui empêche, dans les commencements, surtout, la sureté de la main, ce dont je ne me suis cependant apperçu qu'en enseignant à des personnes qui se la roidissoit, car pour celles qui ont la main souple, cette opération se fait naturellement, insensiblement, et pour ainsi dire, sans le savoir.

TITRE XVIII.

DE L'ARCHET.

* N. B. l'Intention de M.r Duport n'etoit pas de parler de l'archet. Ce n'est qu'à la sollicitation de ses amis et depuis que la gravure de l'ouvrage est commencée, qu'il s'est décidé à jetter rapidement sur le papier, les réflexions qui forment ce présent titre.

ARTICLE I.

De la Manière de tenir l'Archet.

Le pouce doit poser à plat sur la baguette; le doigt du milieu doit porter dessus le crin; l'index doit avancer sur la baguette à une petite distance du doigt du milieu; il doit être mobile, car plus il s'éloigne du doigt du milieu, plus l'archet a d'appui dessus la corde: Cette mobilité quelquefois grande, quelquefois moyenne ou même presqu'insensible, suivant les cas, est très-nécessaire à l'expression. Le petit doigt doit être posé dessus la baguette et l'annulaire se trouve, par ce moyen, posé naturellement. Il faut que ce dernier ne fasse qu'effleurer le crin, sans quoi l'archet seroit trop avant dans la main, ce qui pourroit, il est vrai, rendre l'archet plus solidement tenu, mais détruiroit toute la mobilité ou le jeu des doigts qui est très-utile. Quand je dis que l'annulaire ne doit pas toucher le crin, j'entends parler d'une main ordinaire, car pour ceux qui ont les doigts longs, ce doigt portera un peu sur le crin, sans que pour cela, l'archet soit trop avant dans la main. Dans cette tenue de l'archet, le pouce doit correspondre entre le doigt du milieu et l'annulaire. Il faut faire bien attention à ceci qui donne plus d'appui à l'index; on sent que tout l'effort de la main doit se faire de ce côté-là. Le petit doigt au contraire peut balancer cette force et alléger l'archet à volonté. J'ai toujours parfaitement senti tous ces mouvements en jouant du Violoncelle, mais je serois presque aussi embarrassé de les analyser, que de décrire ceux de ma langue, quand je parle. Au reste, ce que je viens de dire prouve au moins qu'il faut tenir l'archet avec souplesse, et ne mettre aucune roideur dans la main. Une chose que je puis assurer, par exemple, c'est que quand je prends un son sur la quatrième corde, avec force, l'index s'éloigne considérablement du doigt du milieu, au lieu que si je joue la première corde à demi-jeu, il en est presque rapproché. Je n'entrerai pas dans toutes les gradations de ce mouvement qui dépend uniquement du sentiment; on sent qu'il doit

* Note de l'Editeur

s'éloigner et se rapprocher, en raison des differentes forces que l'on veut, ou que l'on est obligé d'employer. Le doigt du milieu qui touche le crin, fixe l'archet et l'empèche de tourner, mais il a encore d'autres proprietés de sensibilité très-fines et parconséquent presqu'impossibles à expliquer; par exemple, il vous avertit souvent par le contact qu'il y a de la corde au crin qu'il touche, que les vibrations commencent à ne plus être egales, et que la corde va siffler ou crier, et souvent il y remédie. Mais je crains d'en avoir déjà trop dit, car je ne veux pas m'engager à entrer en discussion sur des choses, qu'à coup sûr, je ne pourrois pas prouver. Je dis simplement ce que je crois avoir senti; J'ai vu nombre de personnes qui, sans y prèter attention, faisoient parfaitement bien tous ces mouvements, cela vient donc du sentiment; moi-même, je ne me suis apperçu de la facilité que j'avois à les faire, qu'en enseignant à des personnes qui ne l'avoient pas.

ARTICLE II.

De la Position de l'Archet dessus la Corde.

Le crin doit être presque d'aplomb dessus la corde et cependant la baguette un peu inclinée vers le sillet, mais non pas trop, parceque lorsqu'on employeroit un peu de force, le bois de l'archet toucheroit la corde. Quand on joue sur les dernières cordes et notamment sur la quatrième, le crin doit être tout à fait d'aplomb. Cela se fait si naturellement que je n'ai pas rencontré un écolier auquel j'aie eu besoin de le dire.

ARTICLE III.

De la Place de l'Archet dessus la Corde.

On fixe ordinairement la place que l'archet doit occuper dessus la corde du Violoncelle, à deux pouces du chevalet. Tous ceux qui jouent de cet instrument, savent que pour tirer un beau son, il faut que l'archet reste à la même place dessus la corde autant que possible, mais je crois que cette place est un peu trop près du chevalet pour le terme moyen du jeu, c'est-à-dire, quand on ne joue

ni très-fort ni très-doux. Je n'aurai pas la témerité de determiner precisement cette distance, car il faudroit être systematique pour oser prononcer là-dessus, et cela par deux raisons; la première est, qu'en conservant, autant que possible, l'archet sur la même place de la corde, il approchera toujours, même malgré le joueur, un peu du chevalet, quand on augmentera le son, et s'en éloignera de même, quand on le diminuera; il faut à la vérité que cette place varie le moins possible, que l'archet n'aille pas du chevalet à la touche, et de la touche au chevalet, ce qui fait tirer plus qu'un mauvais son, car d'une part, il fait siffler la corde et de l'autre il la fait crier. La seconde raison qui empêche également et raisonnablement de determiner cette distance, c'est qu'elle doit varier suivant les individus. Cette seconde raison peut cependant se démontrer plus aisément que la première, en effet on comprendra aisément que plus on prend la corde avec l'archet près du chevalet, plus elle offre de résistance et exige par conséquent d'être attaquée vigoureusement, ce qui rend ses vibrations plus fortes; il résulte aussi de-là qu'il faut employer plus de force de la main gauche, la corde devant être fixée par le doigt avec une force proportionelle à l'attaque que cette corde a reçu de l'archet. Il ne faut pourtant pas, pour essayer sa force, appuyer un doigt autant qu'on peut, prendre après cela la corde avec l'archet très près du chevalet, le tirer fortement et dire: »Je puis tirer autant de son; il est question ici d'un terme moyen, ce seroit agir comme un homme qui, pouvant lever trois-cents livres pesant, diroit: »Je puis porter ce poids; il n'auroit pas fait dix pas qu'il en auroit assez. Il en est de la force de l'archet comparée à celle des doigts, comme d'un homme chargé qui doit faire un voyage et marcher tout le jour. Il faut sans doute que les doigts appuyent, mais de manière à pouvoir le faire avec agilité. En conséquence, celui qui aura le tact de la main gauche très-nerveux, pourra fixer la place de son archet plus près du chevalet, et tirera un beau son, tandis que celui qui aura ce tact plus foible, sera obligé de fixer cette place un peu plus éloignée, sans quoi il raclera. Je crois qu'un maître seroit très-embarassé de determiner cette place à son écolier; c'est, à mon avis, une affaire de sensibilité. Le grand point est de tirer un beau son. Quant au plus ou moins de force, à talens et adresse égaux, cela doit dépendre des moyens physiques; c'est donc au joueur à chercher lui même cette place ou cette distance, jusqu'à ce qu'il sente que le son est partout rond, pur, net et égal.

ARTICLE IV.

De la Conduite de l'Archet dessus la Corde.

L'archet doit être tiré et poussé horizontalement dessus la corde, avec l'attention de le maintenir d'un bout à l'autre, à la même distance du chevalet. On obtiendra cela en le poussant et tirant, de manière que les crins de l'archet forment une équerre parfaite avec la corde, et en employant toujours le même degré de force. Il y a plusieurs choses à observer à cet égard: 1.° le mouvement de l'avant-bras; il n'y a presque que lui qui doit opérer, pour pousser et pour tirer l'archet dans toute sa longueur; le haut du bras doit rester dans la même position, excepté quand le poignet approche du chevalet, alors le bras fait un petit mouvement pour achever de pousser l'archet; la même chose a lieu quand on le retire, alors l'avant-bras se déploie tout entier pour tirer l'archet jusqu'à sa pointe. 2.° Il faut avoir attention de bien ouvrir le coude de façon que le bras se trouve presque tendu quand l'archet arrive à sa pointe, et ne pas retirer le haut du bras en arrière, ce qui rend tous les mouvements de l'archet lourds, difficiles et embrouillés; c'est ce qu'on appelle jouer de l'épaule; si malheureusement on contracte cette habitude, il n'y a plus que l'épaule et à peine le poignet qui agissent; le mouvement du coude est nul, les moindres choses deviennent difficiles et on éprouve une grande fatigue. Le poignet joue un grand rôle dans la conduite de l'archet; il a deux mouvements bien distincts; nous allons nous occuper du premier; lorsqu'on veut tirer et pousser bien horizontalement l'archet dessus la corde, comme j'ai dit précédemment, il faut que le poignet obéisse, comme feroit la charnière d'une mécanique, sans quoi la pointe de l'archet regarderoit la terre en tirant, et le ciel en poussant; ce mouvement est ce qu'on appelle l'opposition du poignet; il faut avoir bien attention que ce ne soit ni trop, ni trop peu. Si l'on vouloit bien prendre garde à ce que les crins de l'archet forment toujours parfaitement l'équerre avec la corde, ce mouvement se trouveroit fait naturellement et de lui même. Il y a quelques personnes qui le font à outrance, or tout mouvement inutile est ridicule; d'autres croyent par-là se donner de la grace, mais je pense qu'il n'y a rien de plus gracieux que la facilité, et tout mouvement inutile la detruit. Quand, par exemple, on pousse l'archet de la pointe à la hausse, il faut lever

un peu le poignet, pour parvenir jusqu'au doigt du milieu qui maintient l'archet ferme dessus la corde, afin d'avoir employé tout ce qu'il a été possible d'archet.

Un des défauts le plus commun dans la conduite de l'archet du Violoncelle, défaut dont je ne puis me dispenser de parler ici, est de tenir continuellement la pointe de l'archet trop haute. Ce défaut a de grands inconvéniens; dans cette position d'archet dessus la corde, il arrive qu'en tirant l'archet, les crins remontent du chevalet à la touche, et en poussant, ils descendent de la touche au chevalet. Le premier fait souvent siffler la corde et le second la fait crier: mais quand bien même on parviendroit avec ce moyen, à ne faire ni crier, ni siffler la corde, on ne tireroit jamais un son pur, parceque la corde vibrante se trouvant continuellement raccoucie et alongée par cette manœuvre, il en doit nécessairement résulter de l'inégalité dans les vibrations, et par conséquent un mauvais son.

Le second mouvement du poignet dont j'ai parlé plus haut, sert à changer de corde; je suppose que l'archet soit posé dessus la seconde corde, il n'y a qu'à lever un peu le poignet, et l'archet se trouvera posé dessus la première corde; si au contraire, on l'avoit un peu baissé, l'archet se seroit trouvé sur la troisième corde; le bras n'a rien ou presque rien à faire pour cela; on doit faire ce mouvement chaque fois qu'on change de corde; il est encore plus sensible dans ce qu'on appelle le coup d'archet en batterie, dont nous parlerons plus loin.

ARTICLE V.

De l'Attaque de la Corde par l'Archet.

On appelle attaquer la corde, la prendre de manière à ce qu'elle soit mise d'abord en vibration; car si l'on pose l'archet trop légèrement dessus la corde, (suposons que ce soit de la pointe,) et qu'on le pousse ensuite, il arrivera que la corde sifflera, et même, si on appuie plus fort tout en poussant, elle continuera de siffler ou octaviera, mais ne vibrera pas. Il faut donc que la corde soit attaquée de manière à ce qu'elle vibre net premier mouvement de l'archet, alors, en le maintenant droit dessus

la corde, on doit obtenir un beau son dans toute sa longueur. L'attaque de l'archet varie beaucoup suivant les différentes expressions que l'on veut rendre; il y a des circonstances où une attaque très-forte fait un bel effet, d'autres, et ce sont les plus générales, où il faut qu'elle soit imperceptible ou inappréciable; cela dépend du gout et du sentiment.

Voici, ce me semble, la manière d'attaquer la corde; il faut poser l'archet dessus la corde, puis serrer un peu le poignet et ensuite pousser l'archet; ce petit mouvement d'appui du poignet fait que l'archet met la corde en mouvement et qu'elle vibre d'abord. Cela s'appelle mordre la corde; on dit: cet homme a du mordant dans l'archet. Jusqu'ici, j'ai toujours voulu parler de la pointe de l'archet, car quand on tire, la chose change de face; comme le coup d'archet commence alors dessous la main, il arrive, vû la pesanteur du bras, que l'attaque est presque toujours trop forte, et ici il faut au contraire tâcher d'alléger le plus possible, afin d'égaliser l'attaque du talon à celle de la pointe. En général, on ne pousse et ne tire pas une fois l'archet, sans que la corde ne doive être attaquée. Il m'est impossible d'entrer dans toutes les nuances de ce tact imperceptible, car il faut qu'il le soit; je dirai seulement que l'attaque doit être en raison de la force du son que l'on doit ou veut tirer, et en raison de la résistance et de la longueur des cordes que l'on doit faire vibrer. En général ceux qui attaquent trop la corde, ont le jeu dur, et ceux qui ne l'attaquent pas assez, sont sujets à la faire siffler.

J'ai dit que l'attaque doit être imperceptible; voici ma raison: Il me semble qu'il faut que la corde soit assez attaquée pour être mise en vibration, mais qu'elle ne le soit pas trop, et de manière à ce que celui qui vous écoute puisse l'entendre; ce qui seroit dur et désagréable. Il y a cependant des circonstances, ainsi que je l'ai déjà dit plus haut, où l'expression exige cette attaque très-forte; alors elle produit son effet et ne choque pas.

ARTICLE VI.

De l'Egalite du Son, de ses Nuances, et de l'Expression.

La variété du jeu, les nuances du son, et parconsequent l'expression, sont du ressort de l'archet; et cela est l'affaire du sentiment et du goût. Je ne m'aviserai pas de donner des exemples de goût et de sentiment, cela seroit extrèmement ridicule, mais je dirai que pour parvenir à pouvoir rendre avec l'archet toutes les nuances que le sentiment inspirera et que le goût règlera, il faut commencer par se rendre absolument maître de son archet. Un des moyens est de travailler à égaliser le son que produisent les quatre cordes. On y parviendra en s'exerçant à tirer et pousser l'archet bien droit d'un bout à l'autre et avec une force moyenne, comme je l'ai dit ci-devant, à l'article de la conduite de l'archet. On fera en conséquence des Gammes très-lentement, ayant soin que chaque son soit aussi égal que possible, soit en tirant, soit en poussant. Une chose qui est de même de la plus grande conséquence, est de bien égaliser le tiré et le poussé, sans quoi on n'obtiendra jamais ni égalité, ni netteté, et s'il m'est permis de me servir de ce terme, je dirai qu'on n'aura jamais qu'un jeu boiteux. On doit aussi avoir la plus grande attention à ce que les sons qui se succèderont soient respectivement parfaitement égaux. Il n'y a pas d'instrument, aussi bon qu'il puisse être, dont les sons des quatre cordes soient parfaitement égaux en force et en qualité. C'est au joueur à les égaliser. On pourra me dire, qu'en parlant de nuance et d'expression, je recommande la monotonie. Je réponds que chaque chose à un centre, et que le centre d'un beau jeu, si je puis me servir de cette expression, est la grande égalité de sons. Cette grande egalité de sons, depuis le plus grave jusqu'au plus aigu, n'est pas à négliger, puisque de l'avis de tous les Professeurs, c'est la chose la plus difficile et la plus rare; il faut donc la recommander; d'ailleurs on ne persuadera jamais à personne, qu'un archet aura la puissance de rendre toutes les nuances possibles, s'il n'a pas celle de pouvoir égaliser les sons à volonté. Si vous n'êtes pas absolument maître de votre archet, et que vous n'ayez pas égalisé le tire et le poussé, il se trouvera des sons faibles à côté des forts. Je crois qu'on auroit d'autant plus tort de prendre cela pour des nuances et de l'expression, que ces inegalites auront toujours lieu dans les mêmes circonstances. Quand on sera parvenu à pouvoir égaliser les sons, on s'exercera à les

augmenter et à les diminuer à volonté ; ceci se pratique en filant l'archet du talon à la pointe, et de la pointe au talon, en ayant soin de commencer extrêmement doux, ensuite enfler le son par gradation, et sans saccades jusqu'au milieu de l'archet; à ce point il doit être à son plus grand dégré de force, et alors on le diminuera comme on l'a augmenté, jusqu'à ce qu'il soit extrêmement doux. Ceci doit s'exécuter le plus lentement possible, et c'est encore le cas d'égaliser le tiré et le poussé, sans quoi on ne sera pas maître de son archet. Je dois rappeler ici ce que j'ai dit, à l'article de la place de l'archet dessus la corde, » qu'en conservant autant que possible l'archet sur la »même place de la corde, il approchera »néanmoins et même malgré le joueur, »un peu du chevalet quand on augmentera le son, et s'en éloignera de même, »quand on le diminuera, » en effet, la corde prise près du chevalet, offrant plus de résistance, procure le moyen de tirer plus de son, mais il faut bien prendre garde d'en approcher trop près, et surtout trop promptement, car elle crieroit. Quand on aura acquis les deux moyens d'égaliser les sons, ainsi que de les augmenter et diminuer à volonté, en poussant comme en tirant, l'archet aura la puissance de nuancer les sons. Je sais bien que la variété des coups d'archet entre pour beaucoup dans l'expression, et cette expression s'acquerrera d'autant plus aisément que ce travail offre infiniment d'attrait par sa variété, tandis que celui dont je viens de parler, est aride; ce n'est cependant pas l'ouvrage d'un jour, puisque les plus habiles professeurs mêmes, quand ils ont été quelque tems sans jouer, ou lorqu'ils sentent que l'équilibre, l'aplomb ou la tenue de l'archet se dérange, se mettent des heures entières à ce travail, avant que d'essayer un Passage, regarder une Sonate ou un Concerto. Tout le monde n'a pas cette patience, et cela est fâcheux, car sans cette vertu, on n'approchera jamais, ce me semble, un peu de la perfection. Il n'est pas non plus inutile de dire que cette étude donne les moyens de perfectionner l'intonation. La beauté des sons et leur justesse se touchent de très-près; d'ailleurs la lenteur avec laquelle cette étude se fait, donne le tems d'apprécier l'intonation, et de replacer la main, si elle s'etoit dérangée. Qu'on ne croie pas que je veuille dire que ce travail doit être absolument celui des commencants; il y auroit de quoi les rebuter pour toujours; il faut bien sans doute qu'il s'en occupent un peu, mais plus ils deviennent forts, et plus ils doivent, à mon avis, le recommencer.

ARTICLE VII.

Considérations sur l'Egalité du Son, et sur la Voix que l'on tire de l'Instrument.

Je viens de parler de l'egalité du son dans l'article precedent, mais il y a differentes choses que je n'ai pas dites, de crainte de jetter de la confusion: elles trouveront leur place ici. On sait que la gravité doit provenir de la longueur de la corde, et que le Violoncelle en a quatre egales en longueur, mais inégales en gravité. On a remédié à cet inconvénient en les inégalisant en grosseur; la seconde est plus grosse que la chanterelle, la troisième est couverte d'un fil de laiton qui lui communique de la gravité, et la quatrième qui est aussi plus grosse, est également couverte d'un fil de laiton plus fort et qui lui communique aussi plus de gravité. J'ai dit à l'article de l'attaque de la corde par l'archet, « que cette attaque doit être en raison de la résistance et de la longueur des cordes que l'on doit faire vibrer. » Il en doit être de même de la force moyenne dans l'archet, que j'ai recommandée pour égaliser les sons; car si on employoit la même force moyenne pour faire résonner la chanterelle à la double octave, que celle qu'on doit employer pour faire résonner la quatrième à la première position, on écraseroit la chanterelle; il faut donc que l'attaque de l'archet et son appui, soient en raison de la résistance des cordes et de leur longueur. Ainsi, pour obtenir la parfaite égalité de son, cette force doit insensiblement décroître du grave à l'aigu et recroître de l'aigu au grave. Il y a des personnes de qui l'on pourroit dire qu'elles tirent trois voix différentes de leur instrument: les basses sont molles, le médium est bien et les hauts un peu durs; cela vient surement de ce que ces personnes n'exécutent pas ces dégradations et gradations, suivant leurs proportions géométriques. Mais comme il n'y aura jamais que l'oreille qui pourra guider et juger ceci, il est donc nécessaire de s'écouter avec attention. Une chose à bien recommander c'est de ne pas abuser de la force qu'on peut employer sur la chanterelle, on ne peut pas trop appuyer l'archet sur la seconde ainsi que sur la troisième, sans s'exposer à toucher deux cordes, au lieu que sur la chanterelle, il n'y a qu'à un peu élever le poignet et on pourra appuyer tant qu'on voudra; mais ceci rend le son criard. En général on doit ménager la force de l'archet sur la chanterelle, voila pourquoi on doit s'habituer à monter le plus souvent possible par la seconde corde, si

on veut obtenir une grande égalité de son. On pouroit me demander pourquoi je me suis servi de la chanterelle, pour presenter les Gammes sur la même corde; je réponds que je l'ai fait pour être plus intelligible, mais comme ces Gammes, se montent sur toutes les cordes de la même manière, on pourra s'y exercer, et surement on trouvera souvent de l'avantage à monter par la seconde, et même par la troisième, pour l'égalité et la qualité du son. Ceci nous mène à parler de la voix que chacun tire de l'instrument, je crois que chaque personne en tire la voix qui convient le mieux à son oreille et qui s'accorde le mieux à ses moyens physiques.

J'ai dit aussi, à l'article 3 de la place de l'archet dessus la corde, »que celui qui aura le tact de la main gauche plus nerveux pourra fixer »la place de son archet plus près du chevalet et tirera un beau son, »tandis que celui qui aura ce tact plus faible sera obligé de fixer cette »place un peu plus éloignée.» Je n'entends pas par-là qu'il ne pourra pas tirer un aussi beau son, mais seulement que ce son sera un peu moins fort. Voilà donc une autre voix puisqu'elle diffère en force; et ceci est si vrai, que si vous donnez un instrument, soit Violon ou Violoncelle, à essayer à vingt personnes, ceux qui ont l'oreille exercée à entendre ces instruments, distingueront vingt voix différentes. Je ne dis pas que ce sera du blanc au noir, mais enfin les nuances seront sensibles. Chacun ayant donc sa voix que d'autres nommeront sa qualité de son, doit la conserver d'un bout à l'autre de l'instrument, on peut nuancer le son, du plus fort jusqu'au plus faible, sans changer de voix, et cela est très-essentiel à observer, car il n'y a rien de si choquant que ces changements de voix dans un instrument.

Ceux qui savent que les plus fameux chanteurs ne sont arrivés au point de perfection qu'on leur a reconnu, ou qu'on leur reconnoit, qu'en travaillant continuellement à égaliser les cordes de leur voix, quoiqu'il semble au premier abord, que ce ne soit que la modulation, les inflexions, la variété et l'agilité qui aient fait ou fassent tout le charme de leur chant, me pardonneront cette longue digression qui a pour objet de recommander aux joueurs d'instruments à archet, le travail de cette égalité qui embellit les sons des instruments, comme elle embellit celui de la voix.

ARTICLE VIII.

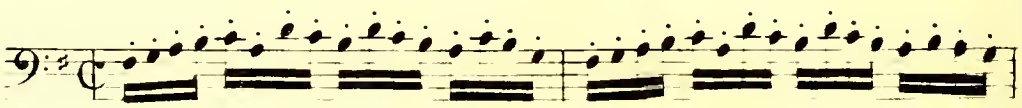
Des Coups d'Archet.

On appelle coups d'archet les differentes liaisons des notes par l'archet; par exemple des croches ou doubles croches de 4 en 4, exécutées à tout coup d'archet tiré et pousse, s'appellent Détaché. Si elles sont par 3 et qu'on les exécute de la même manière, elles s'appellent aussi Détaché; si on les lie avec l'archet de 4 en 4, de 2 en 2, de 3 en 3, cela s'appelle coulé. Une autre fois, sur ces 4 notes, on en coulera deux et détachera les deux dernières; on pourra aussi en détacher la première et couler les trois dernières; ou couler les trois premières et détacher la dernière; enfin détacher la première, couler les deux du milieu et détacher la dernière. Toutes ces variations de coups d'archet se trouvent marquées dans toutes les musiques que l'on joue, et c'est là qu'il faut les apprendre. Si je connaissois quelques liaisons nouvelles, je me ferois un plaisir de les donner, mais je ne crois pas qu'il y en ait eu depuis TARTINI, et cela parcequ'il les a toutes calculées. On peut les varier par l'accent de l'archet, mais jusqu'ici on a regardé comme inutile, ou peut être trop compliqué de les marquer dans la musique. Ces différents accents de l'archet dans les passages, sont, j'ose le dire, sujets à la mode et changent avec elle. Par exemple, quand on lie deux notes ensemble, une fois on les passera très-égales; une autre fois on appuyera la première; une autre fois la seconde.&c: Cela dépend du caprice du joueur. On trouvera dans les exercices ainsi que dans les passages, de quoi exercer l'archet, si on veut suivre exactement les differentes liaisons comme elles sont marquées. Pour mieux en donner une idée, je vais en présenter ici quelques unes de suite. Je me servirai d'un même passage pour exprimer ces différentes liaisons, et je le prendrai commun, pour qu'il soit plus facile à entendre.

Commençons par le detaché. En tirant:

N°. 1.

M. à 4 tems.

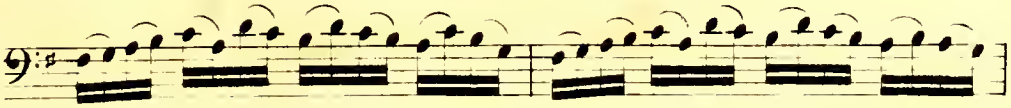


Tirez les quatre premières et poussez les quatre autres; ainsi de suite.

N°. 2.
Coulé de 4 en 4.

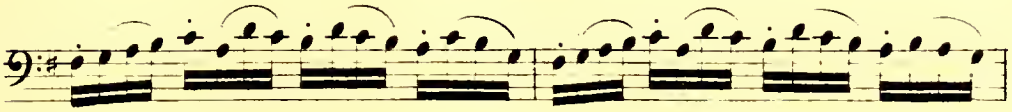
Tirez les deux premières, poussez les deux autres.

N°. 3.
Coulé de 2 en 2.



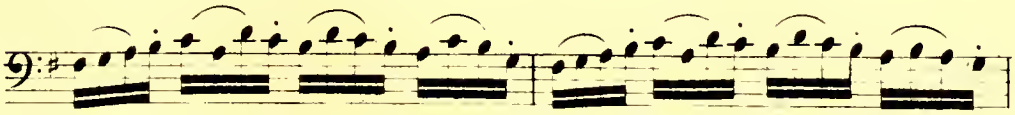
Tirez la première et poussez les trois autres.

N°. 4.



Tirez les trois premières et poussez la quatrième.

N°. 5.

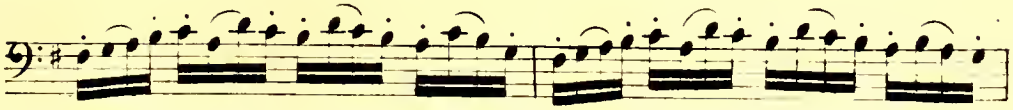


Coulez les deux premières en tirant, et détachez les deux dernières. Ici les deux premières notes du tems fort sont tirées, et les deux premières du tems faible sont poussées.

N°. 6.

Tirez la première note; coulez les deux du milieu en poussant et tirez la dernière; voici pour le premier tems. La première note du second tems se trouvera poussée; vous tirez les deux du milieu et poussez la dernière.

N°. 7.

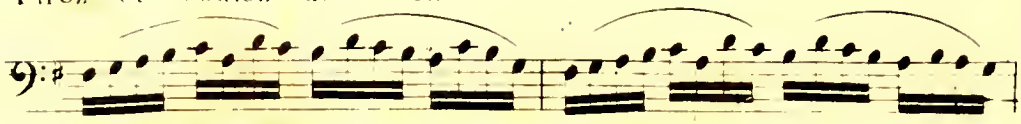


Tirez la première pour vous mettre à contre-tems, et coulez les autres de deux en deux toujours à contre-tems. Ce coup d'archet est très en usage aujourd'hui.

N°. 8.

Tirez et coulez de 8 en 8.

N.° 9.



Tirez et coulez de 16 en 16.

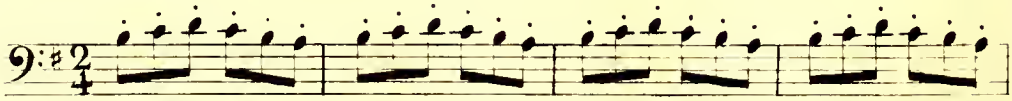
N.° 10.

On aura remarqué que toutes les premières notes qui ont commencé la phrase, ont été en tirant. On doit, si on veut se donner de la facilité et de l'habileté dans l'archet, s'accoutumer à pouvoir exécuter aussi toutes ces mêmes divisions et liaisons d'archet, en commençant par pousser la première, et suivre exactement ensuite les coups d'archet comme ils sont marqués.

Voyons maintenant différentes liaisons par 3, mesure à $\frac{2}{4}$ trois pour deux, ou triolet.

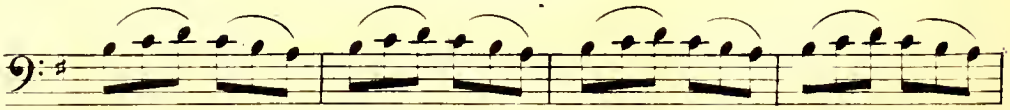
Tout détaché, en tirant la première.

N.° 1.



Coulez de trois en trois, en tirant les premières.

N.° 2.



Coulez de six en six, en tirant les six premières.

N.° 3.

Tirez deux coulées et poussez une détachée.

N.° 4.

Tirez une et poussez deux.

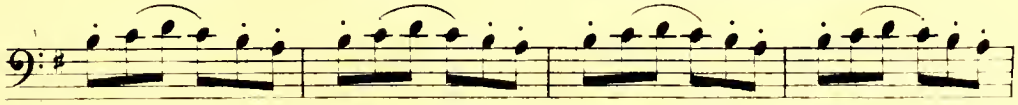
N.° 5.

Tirez la première et coulez les autres de trois en trois, comme elles sont marquées; il faut dans ce coup d'archet que la dernière note des trois coulées soit un peu plus appuyée que les autres, parcequ'elle est première note du tems et qu'il fait bien à l'oreille qu'il soit marqué.

N°. 6.

Tirez la première, coulez trois, et détachez les trois suivantes.

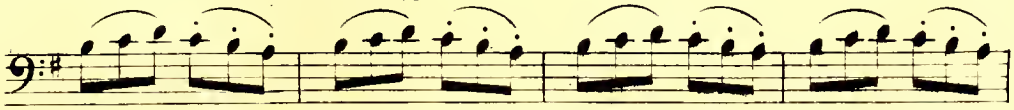
N°. 7.



On a dû voir que toutes les premières notes ont été faites en tirant. On doit aussi pouvoir exécuter toutes ces liaisons et divisions, en commençant en poussant, et suivre ensuite exactement les coups d'archet, comme ils sont marqués. Voici encore un coup d'archet de trois en trois très-usité.

Tirez trois et poussez trois, mais il faut que les trois premières soient coulées, et les trois dernières Staccato.

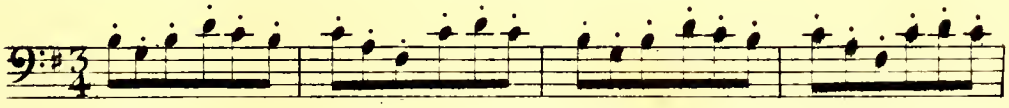
N°. 8.



Passons aux liaisons par six, mesure à 3/4.

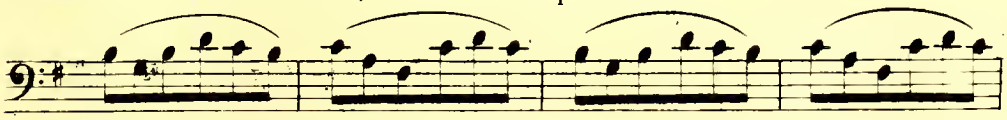
Tout détaché: tirez la première.

N°. 1.



Coulez de six en six; tirez les premières.

N°. 2.



Coulez de deux en deux; tirez les deux premières.

N°. 3.

Tirez les deux premières; détachez les deux du milieu et poussez les deux dernières; ainsi de suite.

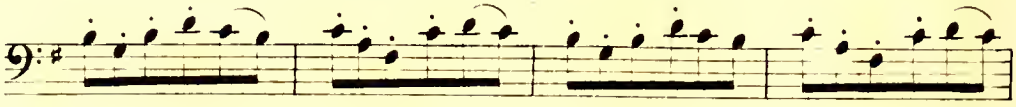
N°. 4.

Coulez les deux premières en tirant et détachez les quatre suivantes. Ici les deux coulées de la premiere mesure seront en tirant, et les deux de la seconde mesure en poussant, et ainsi de suite.

N°. 5.

En tirant, détachez les quatre premières et coulez les deux dernières. Ici la première note de la première mesure se trouvera en tirant, et la première note de la seconde mesure sera en poussant.

N°. 6.

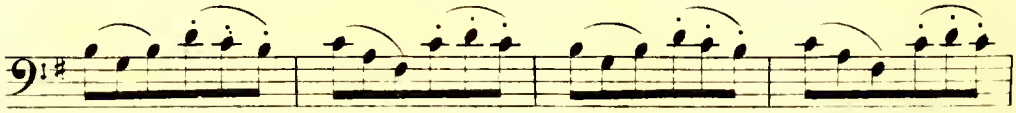


Détachez la prémière et coulez les suivantes de deux en deux, comme elles sont marquées. Ce coup d'archet réussit très-bien, quand on veut rendre un passage, avec une expression forte.

N°. 7.

Coulez trois en tirant, et détachez les trois dernières.

N°. 8.



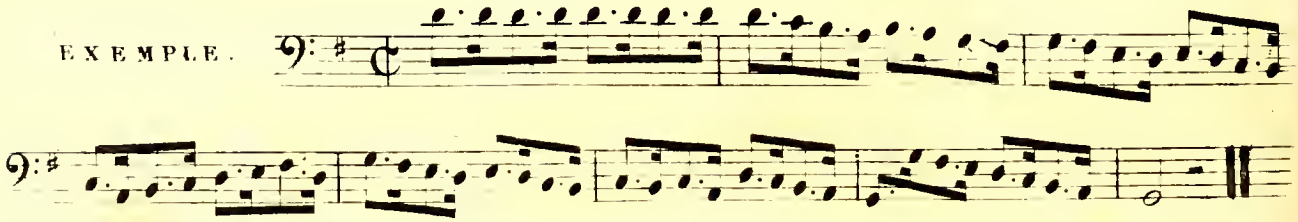
On doit aussi pouvoir exécuter tous ces coups d'archet en poussant, comme les autres.

N. B. Il y a deux sortes de détaché, le premier appuyé dont on se sert quand on veut tirer du son, et l'autre un peu sauté dont on se sert dans les choses de légèreté. Ce dernier s'exécute des trois quarts de l'archet, vers la pointe.

En voici, ce me semble, assez, pour donner une idée des différentes liaisons de l'archet. Il nous reste encore à parler du PIQUÉ, de l'ARPÉGIO et du coup d'archet martelé, ou STACCATO.

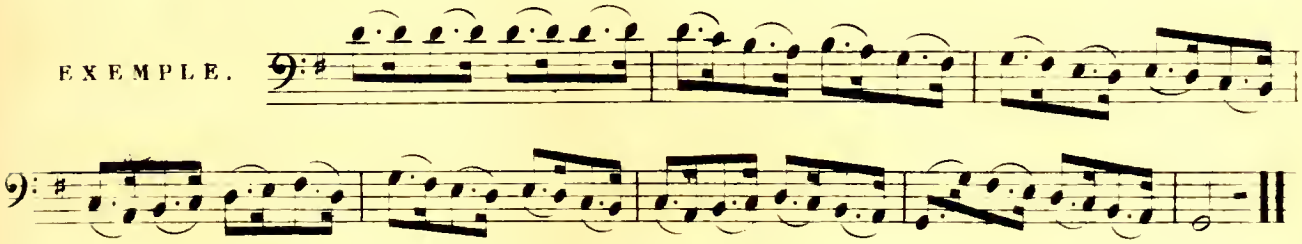
PIQUÉ. Le coup d'archet piqué s'exécute de deux manières: La première est très-simple: on tire avec appui la première note qui est pointée, et la seconde se pique en repoussant l'archet, et ainsi de suite.

EXEMPLE.



La seconde manière est un peu plus difficile, mais elle a l'avantage de pouvoir s'exécuter avec plus de vivacité et même plus de force. La première note pointée se tire de presque tout l'archet et l'arrêtant vers la pointe; on rattaque la corde une seconde fois pour retirer encore la note piquée; on pousse alors la note pointée qui suit en arrêtant l'archet presqu'au talon; on rattaque le corde encore une fois pour repousser la note pointée, ainsi de suite. Ce coup d'archet est tres-difficile à comprendre par une simple explication, mais en le démontrant l'archet à la main; et en l'exécutant plusieurs fois devant l'élève, alors il le sent. C'est en un mot faire deux notes du même coup d'archet; mais en les détachant expressément selon leur durée respective. Il n'y a pas un professeur qui ne connaisse cette manière de piquer l'archet.

EXEMPLE.

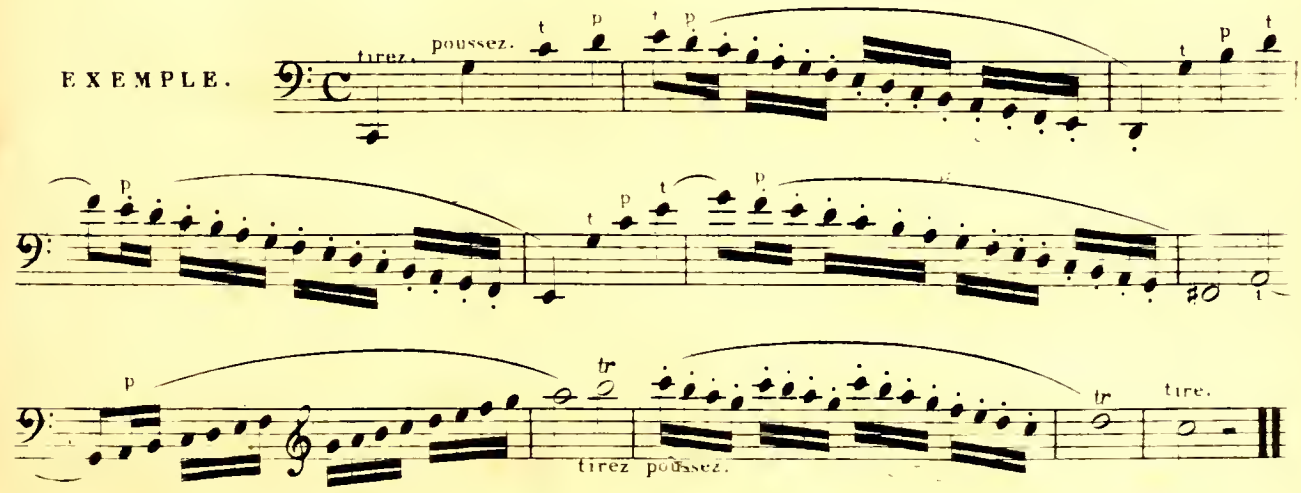


ARPÉGIOS. On les a déjà trouvés au Titre XI.

Du Coup d'Archet Martelé, ou Staccato.

Tout le monde connait ce coup d'archet; je ne crois pas nécessaire de démontrer comment il s'exécute; c'est absolument une affaire de tact et d'adresse; on y parvient en s'exerçant beaucoup; il y a des personnes qui le saisissent tout de suite, d'autres ne parviennent jamais à le faire parfaitement. Je suis de ce nombre.*

EXEMPLE.



* Note de l'Éditeur
Tous les amis de M.r Duport savent jusqu'où va sa modestie.

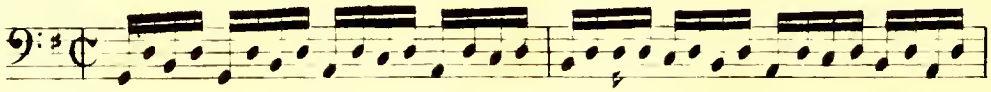
ARTICLE IX.

Des Coups d'Archet en Batteries.

On se sert de ce terme pour désigner des passages où l'archet passe alternativement d'une corde à l'autre. C'est ici le cas de s'expliquer sur une chose qui embarrasse souvent. Par exemple, plusieurs personnes croyent que l'on pousse sur le Violoncelle tout ce que l'on tire sur le Violon. C'est une erreur. Sur le Violoncelle et sur le Violon, on tire généralement le tems fort. Quand un morceau commence par une note en levant, on la pousse pour tirer la suivante qui tombe dessus la mesure; cela phrase mieux. Toute la mélodie et même les passages diatoniques s'exécutent par le même principe; il n'y a que pour les Batteries où cela change. Dans ce cas, les notes graves se prennent généralement en poussant sur le Violoncelle, et en tirant sur le Violon. Nous allons donner quelques exemples des batteries sur le Violoncelle.

1.er EXEMPLE.

A tout coup d'archet, en poussant la première.



2.me EXEMPLE.

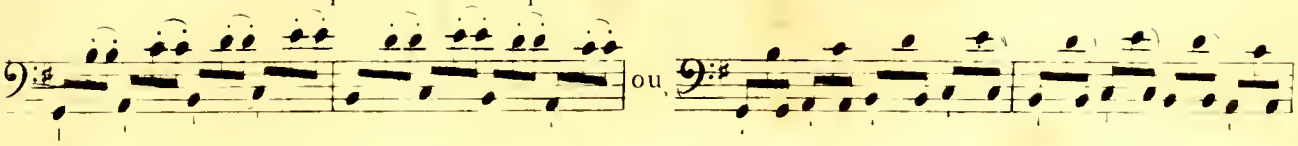
En passant par dessus une corde, poussez la première.

3.me EXEMPLE.

Ici, il faut au contraire tirer la première qui est aigue, afin de pouvoir pousser la seconde qui est grave.

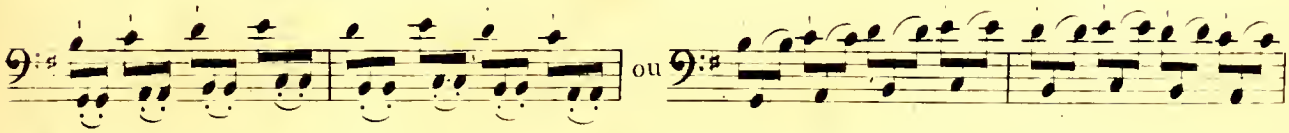
4.me EXEMPLE Par 3.

En poussant la première et tirant les deux autres.



5.me EXEMPLE Par 3.

En tirant la première et poussant les deux autres.



Quant à la manière d'employer l'archet dans les Batteries où il faut passer par dessus une corde, je prie qu'on veuille bien regarder la note qui est en tête de l'Exercice N.° 20.

En voila assez pour donner une idée des coups d'archet en batteries, et mettre à portée de juger dans la musique qui se présente, les choses qui en dérivent. Je crois que je pourrois dire la raison pour laquelle, dans ce cas, on pousse sur le Violoncelle ce qu'on tire sur le Violon. Cela vient, ce me semble, de ce que les cordes des deux instruments se présentent à la main qui tient l'archet dans un ordre inverse. Sur le Violon, c'est la chanterelle qui se présente la première; sur le Violoncelle, c'est au contraire la quatrième qui se présente la première à la main qui tient l'archet, d'où il résulte que l'archet des deux instruments en paroissant opérer d'une manière contraire, prend cependant en tirant, la corde qui est la plus éloignée de lui, et en poussant celle qui est la plus près; et si l'on veut bien y faire attention ou si on veut l'éprouver, on verra que le poignet fait le même mouvement et absolument la même opération, pour rendre la même chose sur les deux instruments, quoique paroissant dans un ordre inverse. On peut à la rigueur exécuter ces batteries en tirant la note grave, mais elles feront toujours meilleur effet en la poussant, parceque le mouvement que le poignet doit faire est plus naturel. Dans le tems où je travaillais beaucoup, je me suis longtems exercé à les faire en sens inverse, pour me former le poignet à tous les mouvements possibles, malgré ce travail, j'ai été obligé d'en revenir à pousser la note grave, quand j'ai voulu obtenir le meilleur effet.

ARTICLE X

De la Forme des Archets et de leur Longueur.

J'ai été questionné si souvent sur cet article que je dois croire qu'il intéresse plus que je n'aurois cru; c'est ce qui m'engage à donner ici mon opinion, en priant en grace qu'on ne la regarde que comme telle, et non pas comme un jugement. Je pense donc qu'un archet lourd ou léger est également bon, que cela dépend seulement de l'habitude qu'on en a contractée. Celui qui se sert d'un archet leger avance imperceptiblement l'index sur la baguette, ce qui équivaut au poids qu'il a de moins que le lourd. Un archet qui a la pointe basse ou un qui l'a haute, ainsi que celui qui a la hausse haute et celui qui l'a basse, sont, à mon avis, indifférents; de toutes ces formes d'archets, celui dont on se sera servi le plus longtems, sera le meilleur, car la main s'étant habituée à faire les mouvements nécessaires, pour en tirer parti, se trouvera étonnée en en rencontrant un autre qui demande des mouvements différents. Il en est à peu près de même des archets plus ou moins tendus. J'ai vu jouer extrêmement bien avec des archets un peu tendus, et supérieurement avec des archets presque détendus; mais je ne crois pas qu'il soit aussi indifférent de se servir d'archets trop courts ou trop longs. Il me semble qu'un archet trop court doit tirer le son moins moelleux et offre moins de moyens; cependant avec de l'habitude et de l'habileté, je suis persuadé qu'on en tirera un bon parti. Quant à ceux d'une longueur absolument disproportionnée, je ne puis m'empêcher de les trouver ridicules, et cela par deux raisons: la première, c'est qu'un archet trop long perd la force nécessaire pour attaquer les grosses cordes, la quatrième sur tout. La seconde, c'est qu'il me semble que l'archet ne doit pas être plus long que le bras ne peut le tirer, n'y ayant guère que l'avant-bras qui doive opérer, pour tirer et pousser l'archet; s'il est trop long, il faut nécessairement tirer le haut du bras en arrière pour parvenir à la pointe, qui est très-utile dans un grand nombre de passages, ceux surtout où il faut de la légèrete. Ce mouvement ne peut se faire sans

jouer de l'épaule, et j'en ai déjà détaillé ci-devant les inconvenients. Ces réflexions me rappellent que j'ai vu, dans ma jeunesse, quelques personnes qui jouant avec de ces archets trop longs, jettoient leur Violoncelle en avant, pour arriver à employer tout leur archet.

Je me ressouviens aussi, et non pas sans plaisir, d'un certain amateur qui croyoit tirer plus de son que tout le monde avec son grand archet. Il tenoit son Violoncelle dessus le pied gauche, de manière qu'il avoit la jambe droite libre. Quand il vouloit jouer de la pointe de l'archet, surtout sur la quatrième corde, son bras et son épaule droite se retiroient si fort en arrière, qu'ils entrainoient les reins, et les reins la jambe droite, au point que son pied decrivoit un quart de cercle à terre.

Il ne faut pas croire qu'avec le Violoncelle, on puisse et doive se se servir d'un archet aussi long, qu'avec le Violon; ce seroit une erreur. La position du Violon permet beaucoup plus de déployement au bras droit; c'est ce dont tout le monde peut se convaincre.

La longueur commune des archets de Violoncelle est de 27 pouces, compris la tête et le bouton de l'archet, et celle du crin d'environ 24 pouces. Je n'entends pas dire par-là que tout le monde doit jouer avec des archets de cette proportion, ni que ceux qui ont le bras long ne sont pas fondés en raison d'avoir des archets proportionnés à leurs bras.

La chose la plus essentielle dans la forme des archets, est que la baguette soit bien droite, qu'elle ne déjette pas et qu'elle soit amincie ou effilée de manière qu'elle obéisse également d'un bout à l'autre. Qui que se soit n'a mieux reussi, de nos jours, à faire les archets, que M. TOURTE le jeune. C'est une justice que je me plais d'autant plus à lui rendre, qu'elle ne lui est contestée par personne.

☆ ☆ ☆ ☆

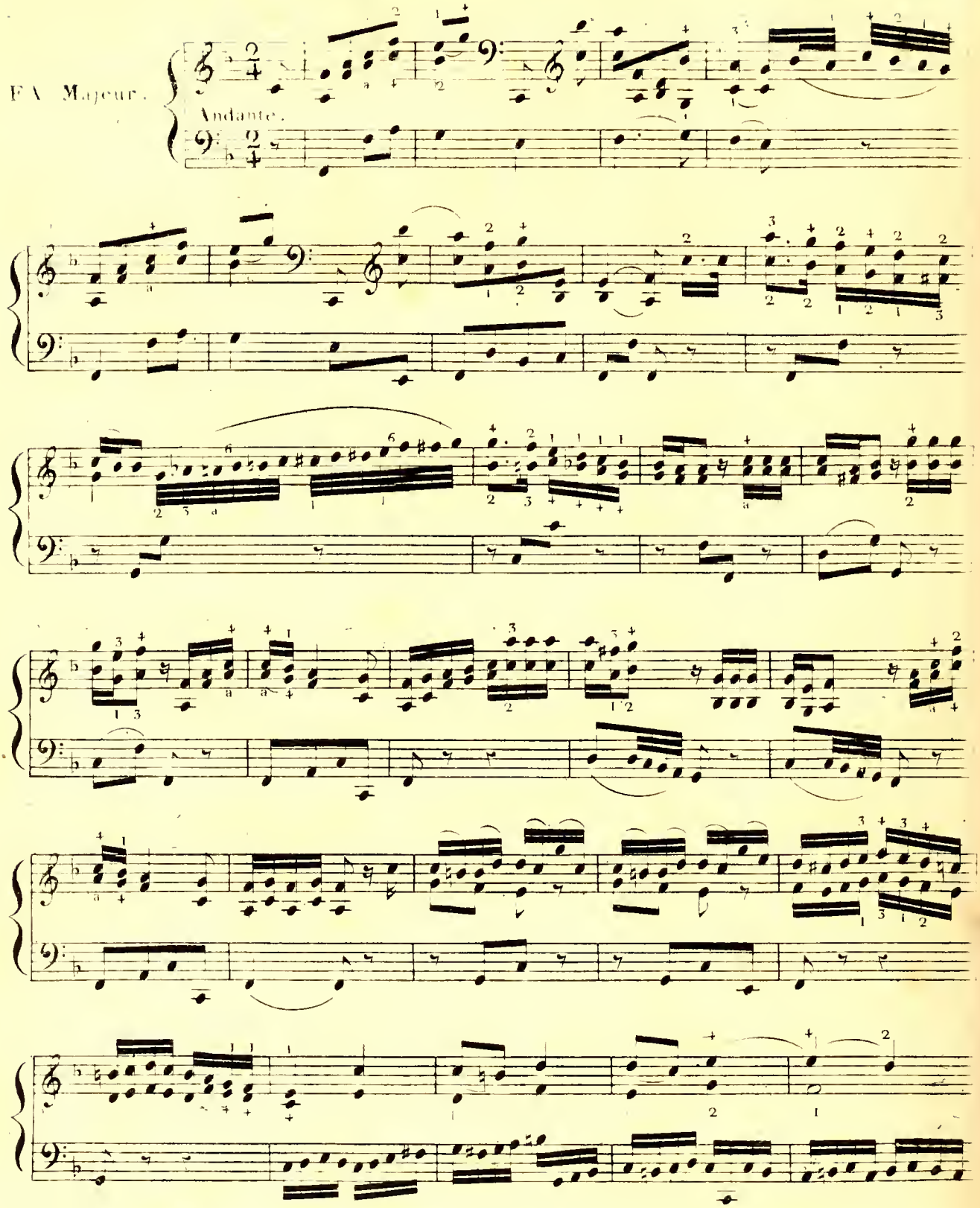
☆ ☆ ☆

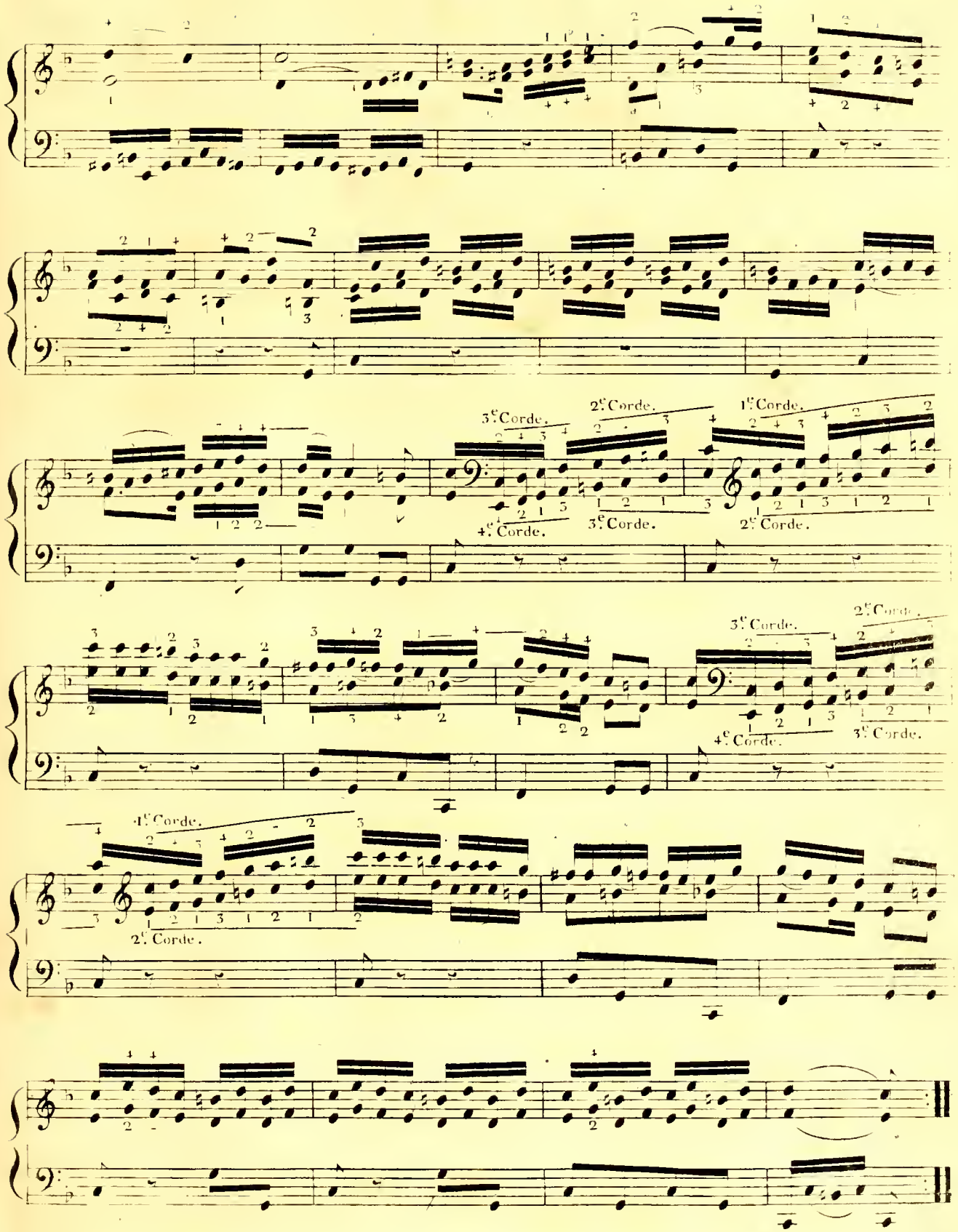
☆ ☆

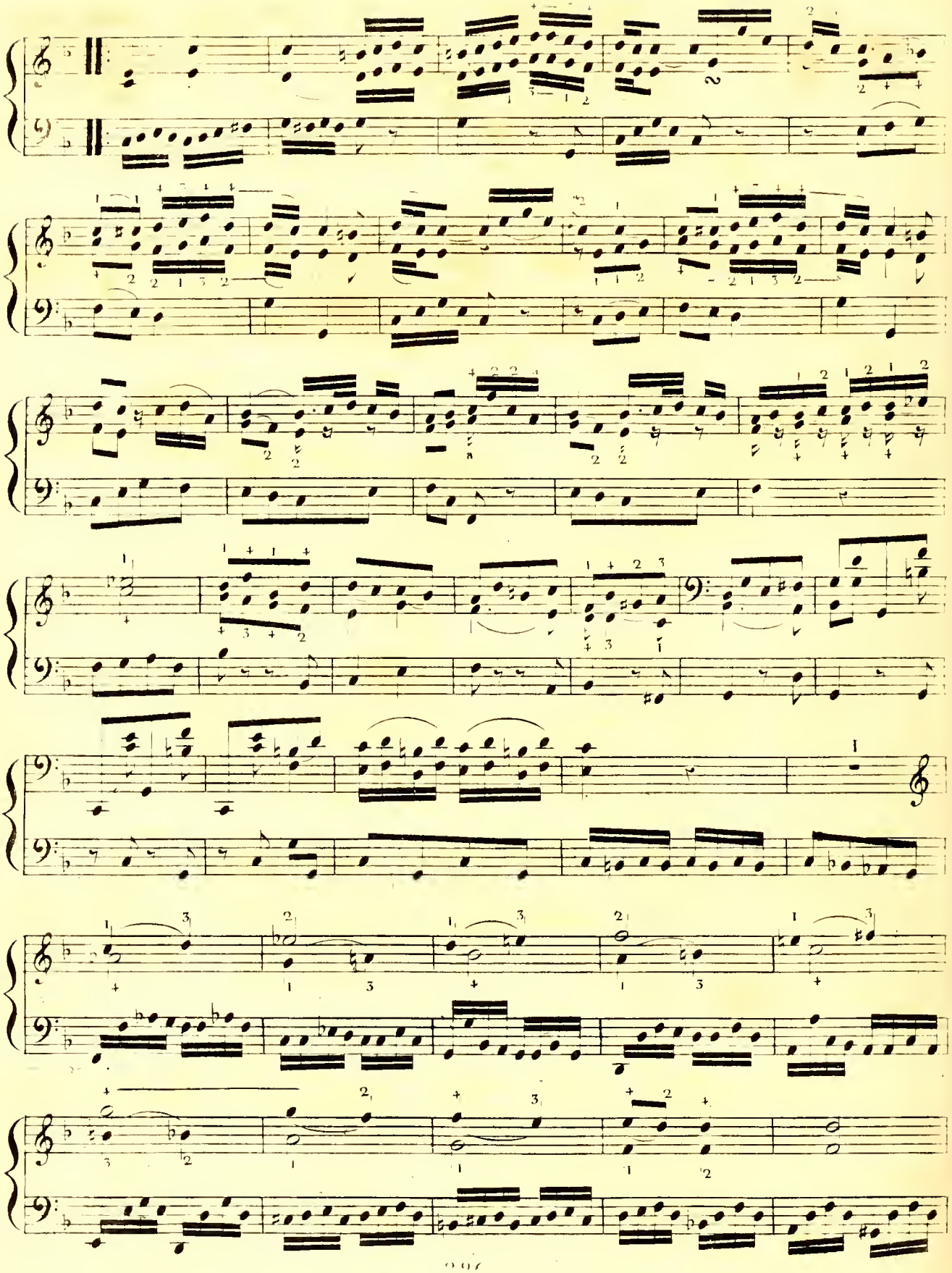
☆

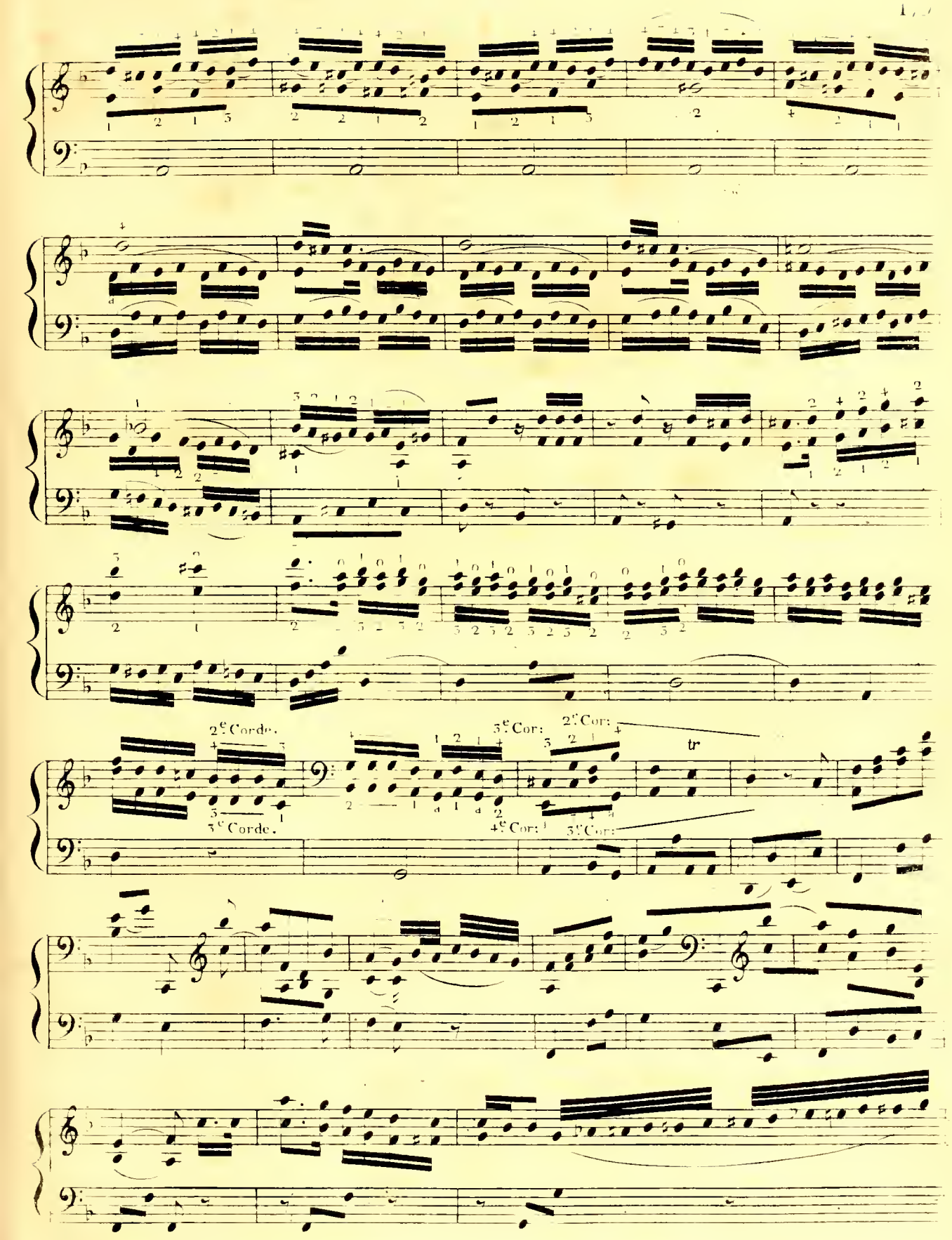
TITRE XIX.

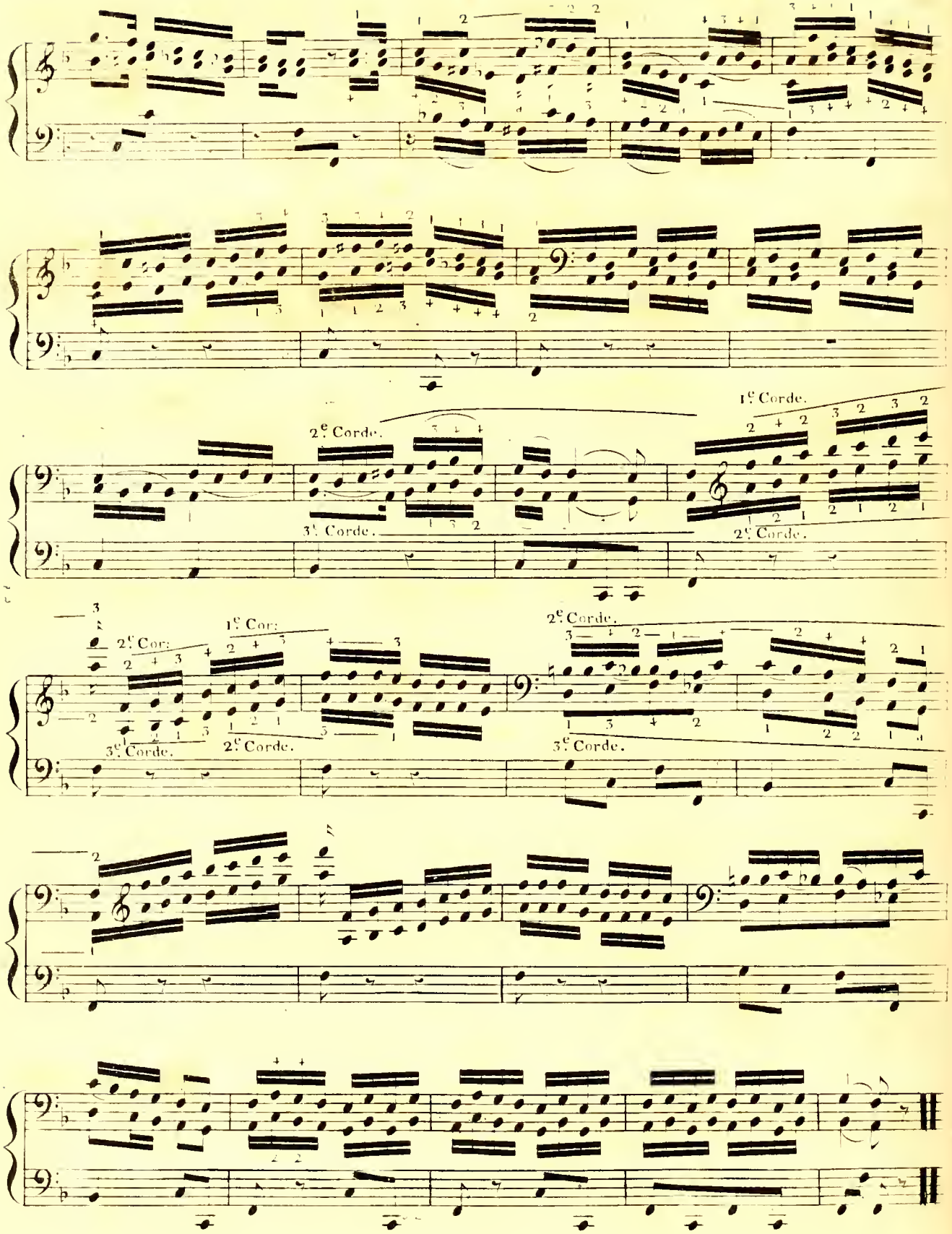
PREMIER EXERCICE.



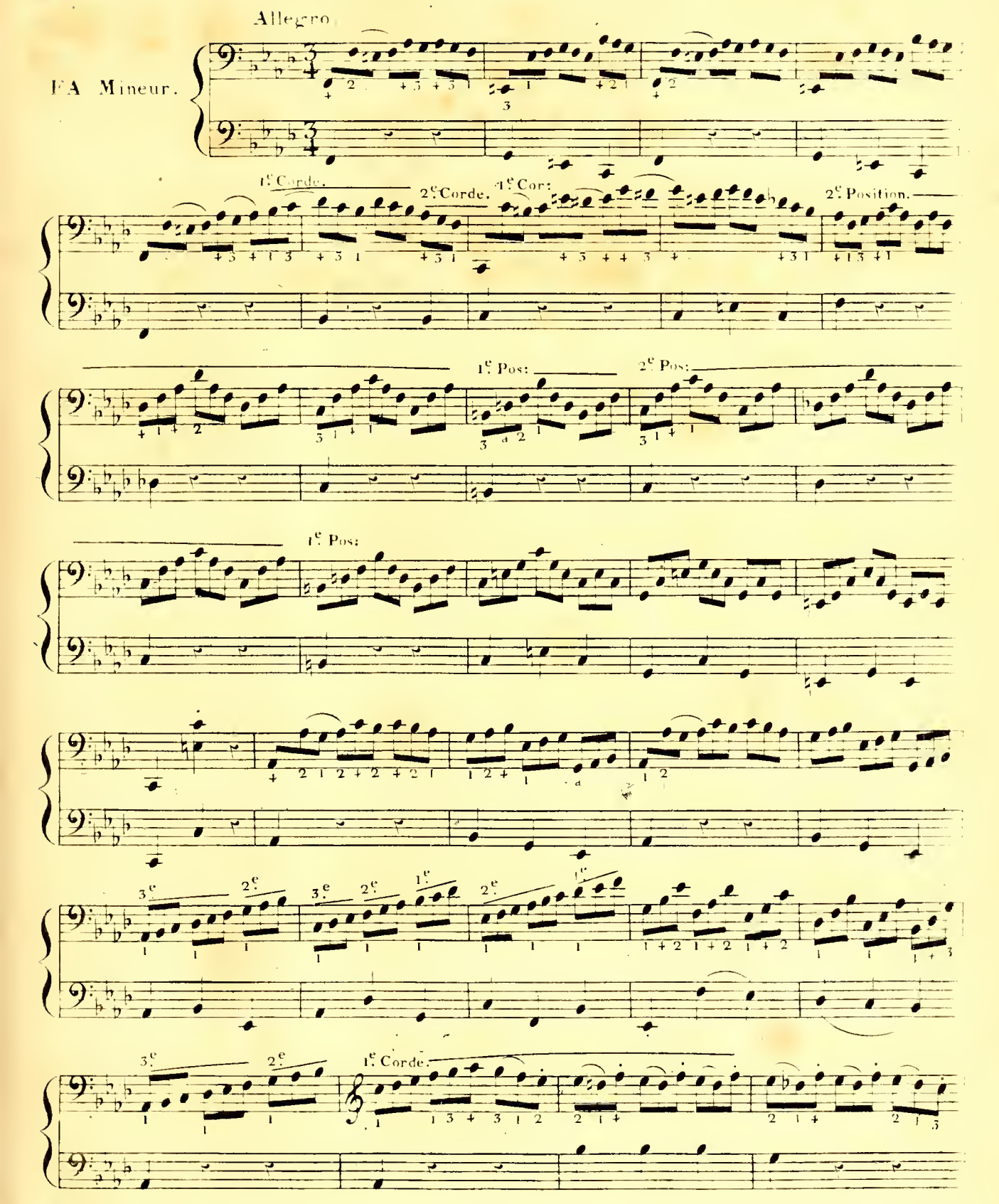

3e Corde.
2e Corde.
1e Corde.
4e Corde.
3e Corde.
2e Corde.
3e Corde.
2e Corde.
4e Corde.
3e Corde.
1e Corde.
2e Corde.

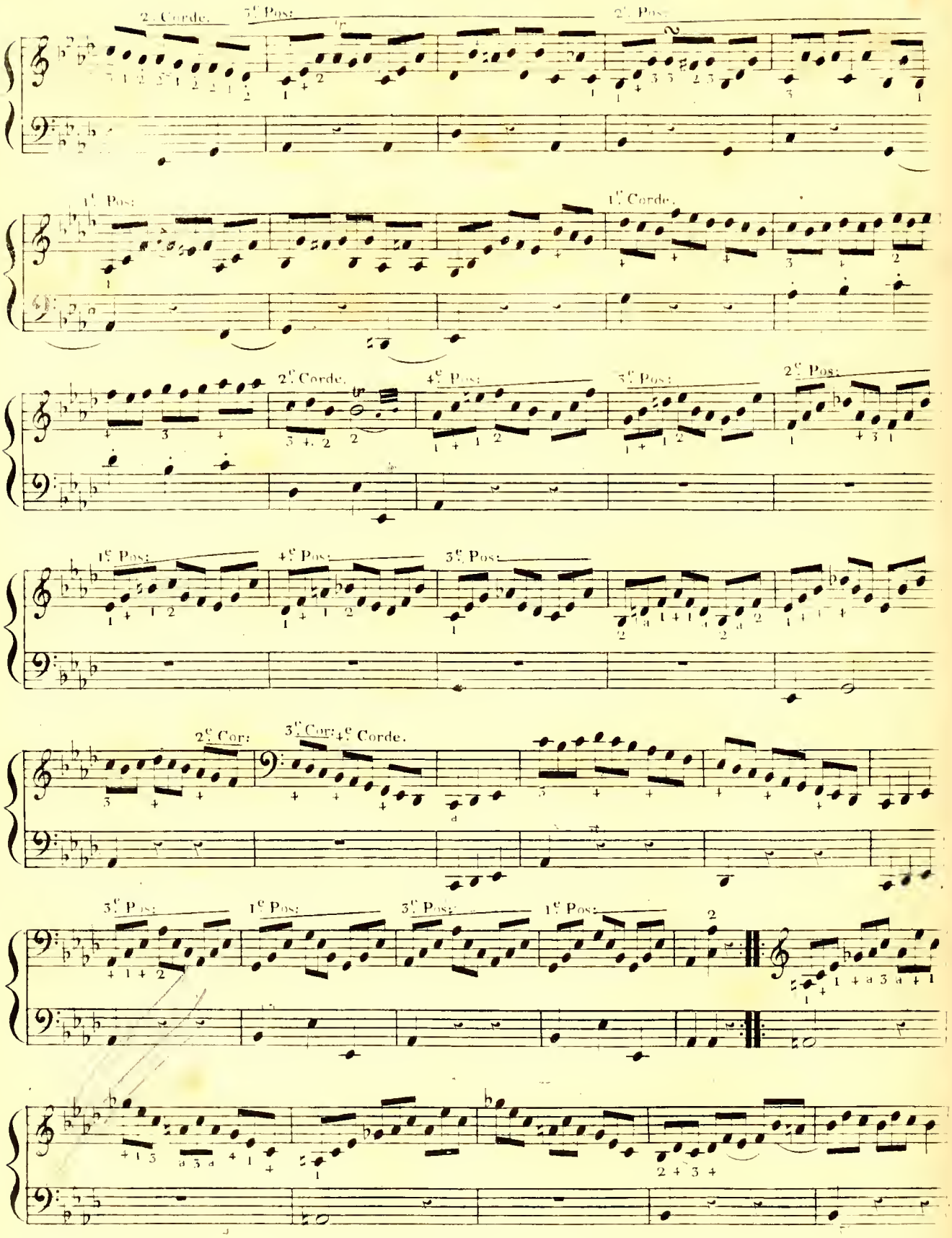


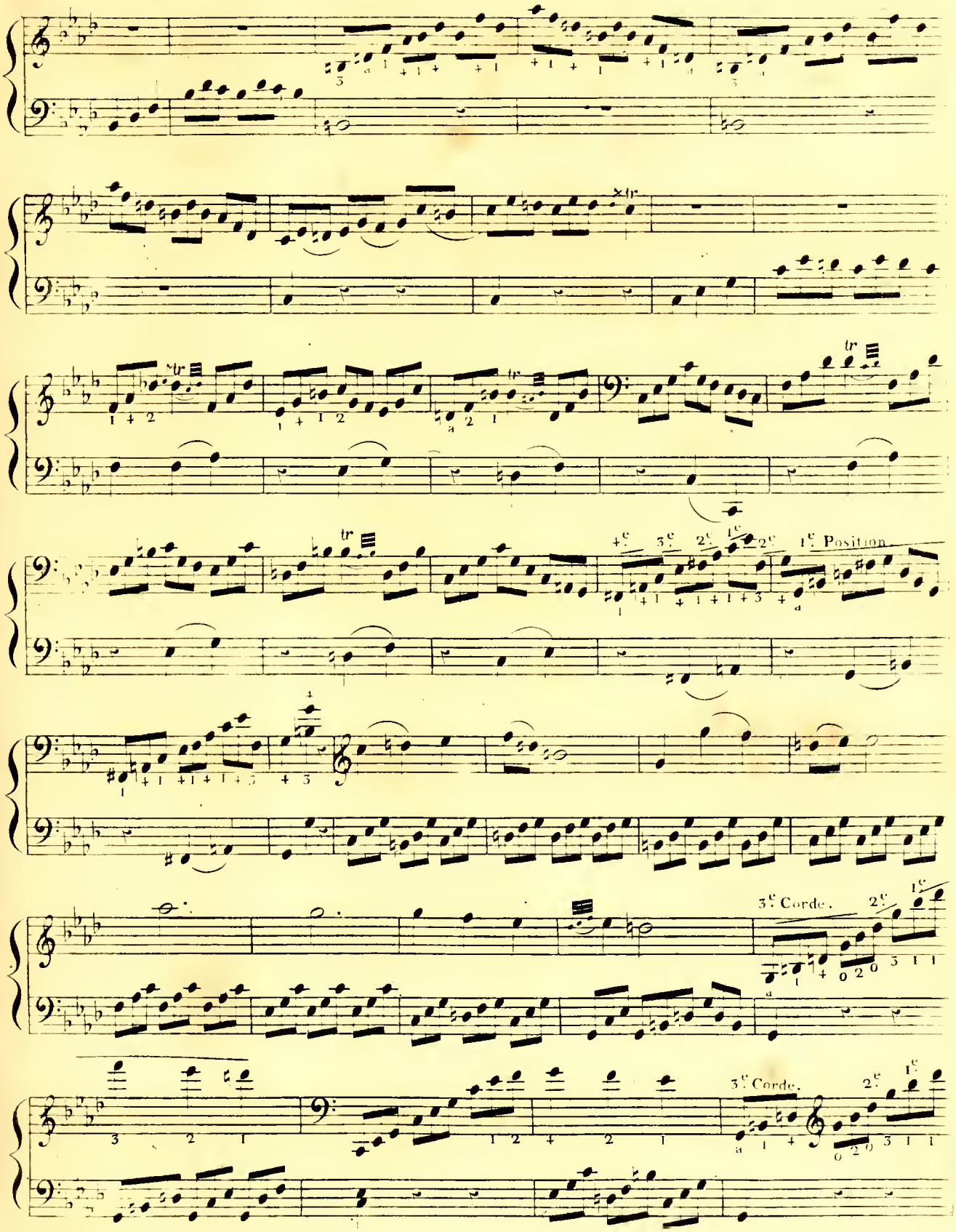

2e Corde.
3e Corde.
3e Cor:
2e Cor:
4e Cor:
5e Cor:
tr


2e Corde.
3e Corde.
1e Corde.
2e Corde.
2e Cor:
1e Cor:
3e Corde.
2e Corde.
2e Corde.
3e Corde.

DEUXIEME EXERCICE.




2. Corde.
3e Pos:
2e Pos:
1e Pos:
1e Corde.
2e Corde.
4e Pos:
3e Pos:
2e Pos:
1e Pos:
4e Pos:
3e Pos:
2e Cor:
3e Cor:
4e Corde.
3e Pos:
1e Pos:
3e Pos:
1e Pos:

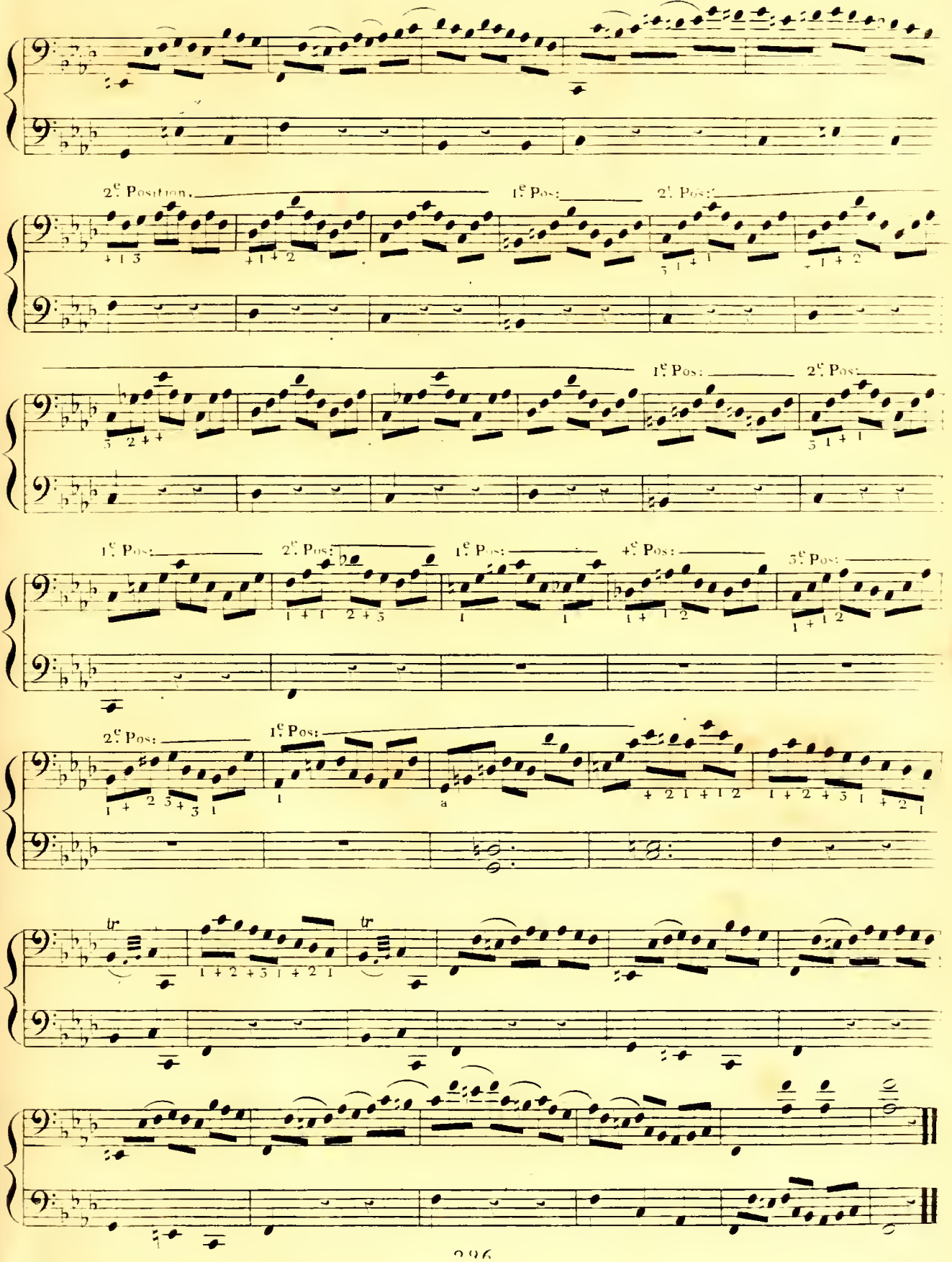

tr
4e 3e 2e 1e 2e 1e Position.
3e Corde. 2e 1e
3e Corde. 2e 1e

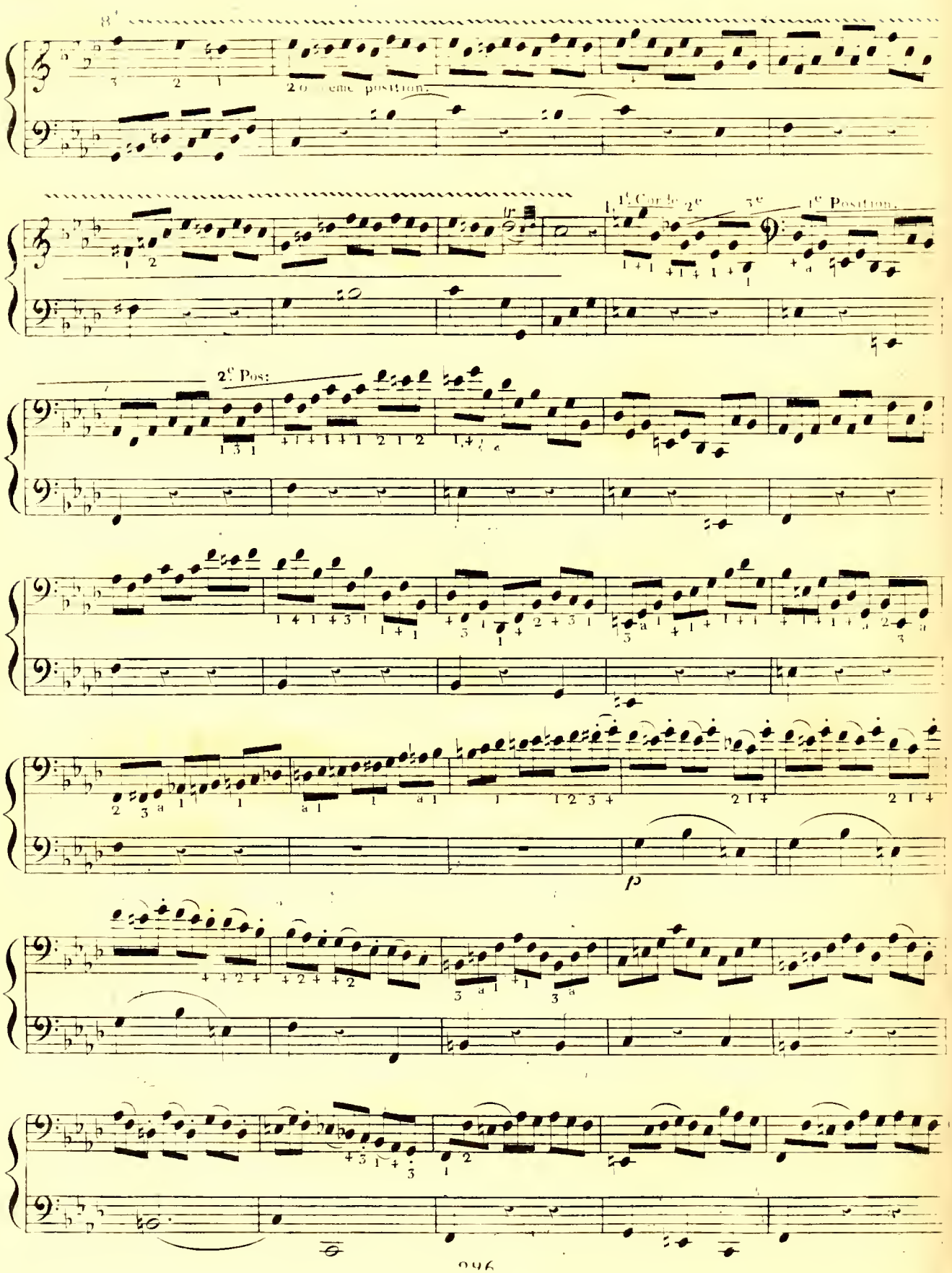
TROISIEME EXERCICE.

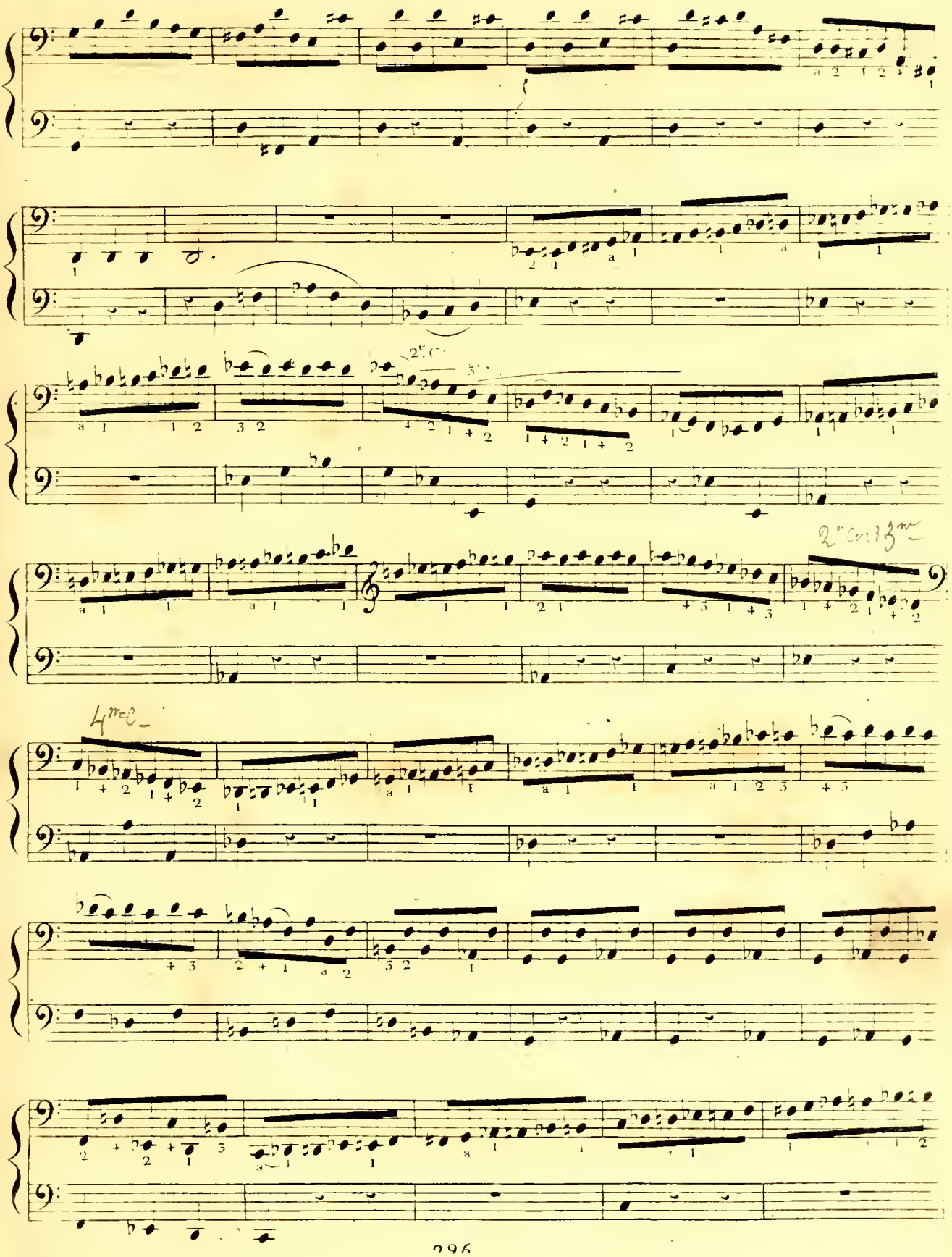
Allegro.

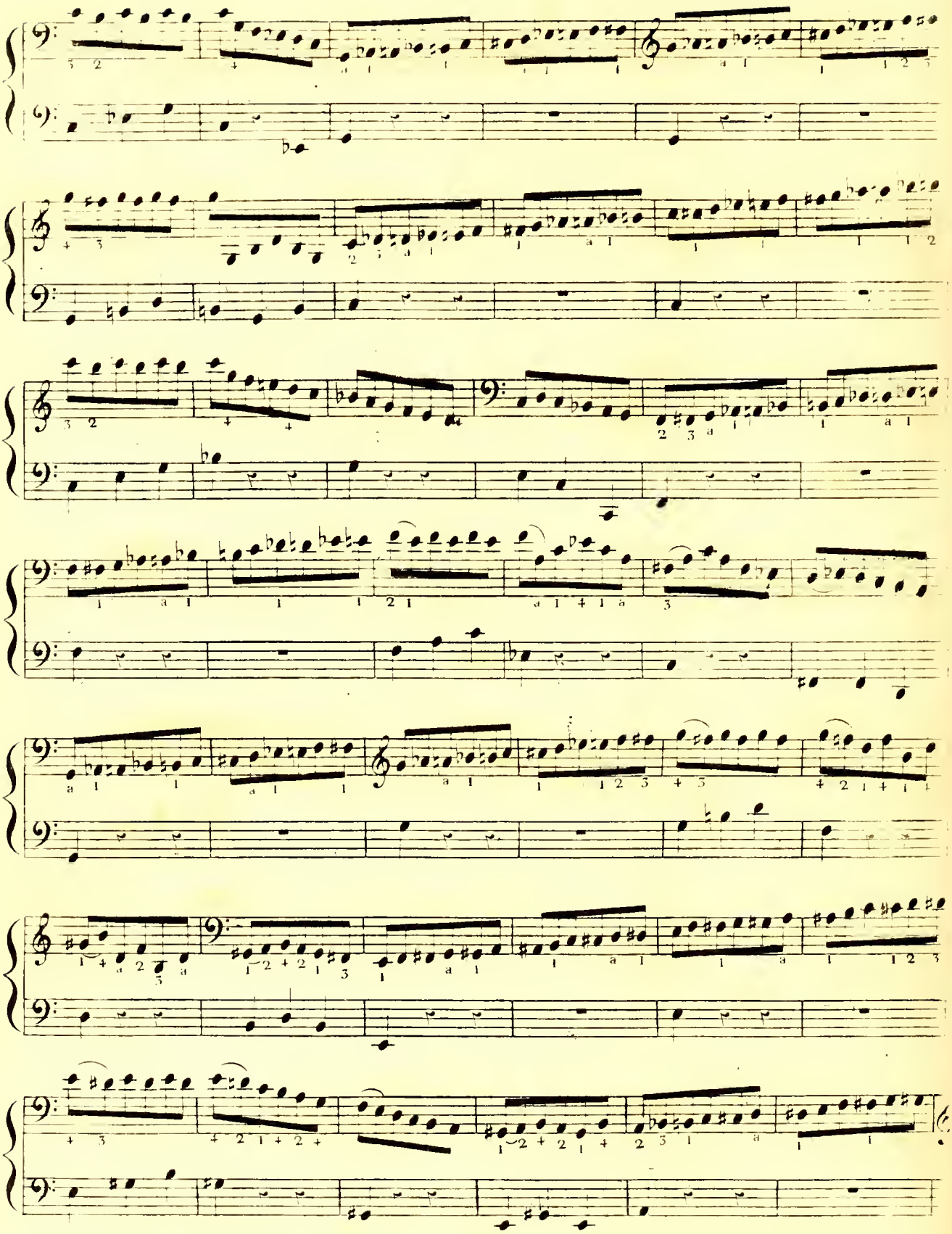
UT Majeur

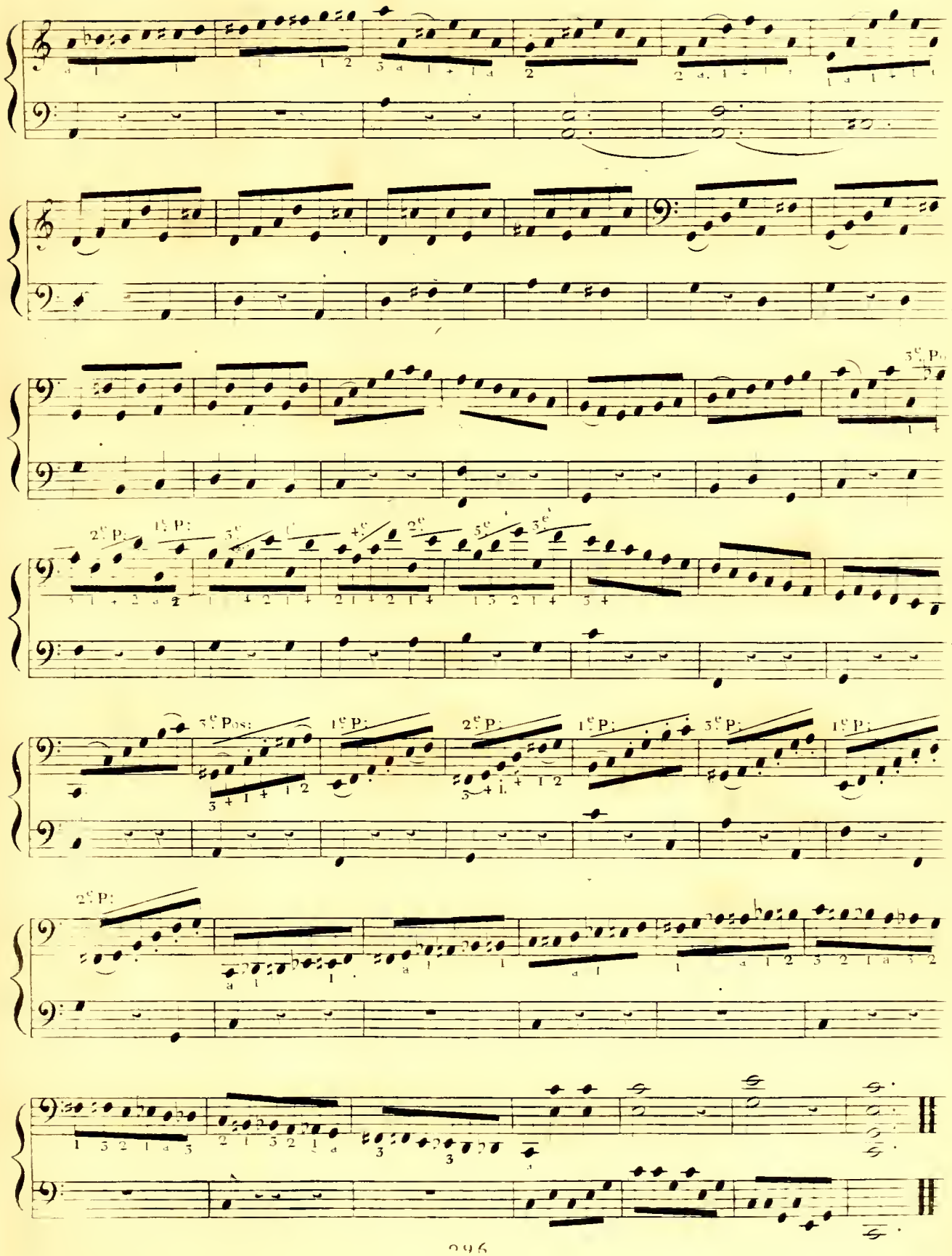
En Chromatique.


2e Position.
1e Pos:
2e Pos:
1e Pos:
2e Pos:
1e Pos:
2e Pos:
1e Pos:
4e Pos:
5e Pos:
2e Pos:
1e Pos:
tr
tr

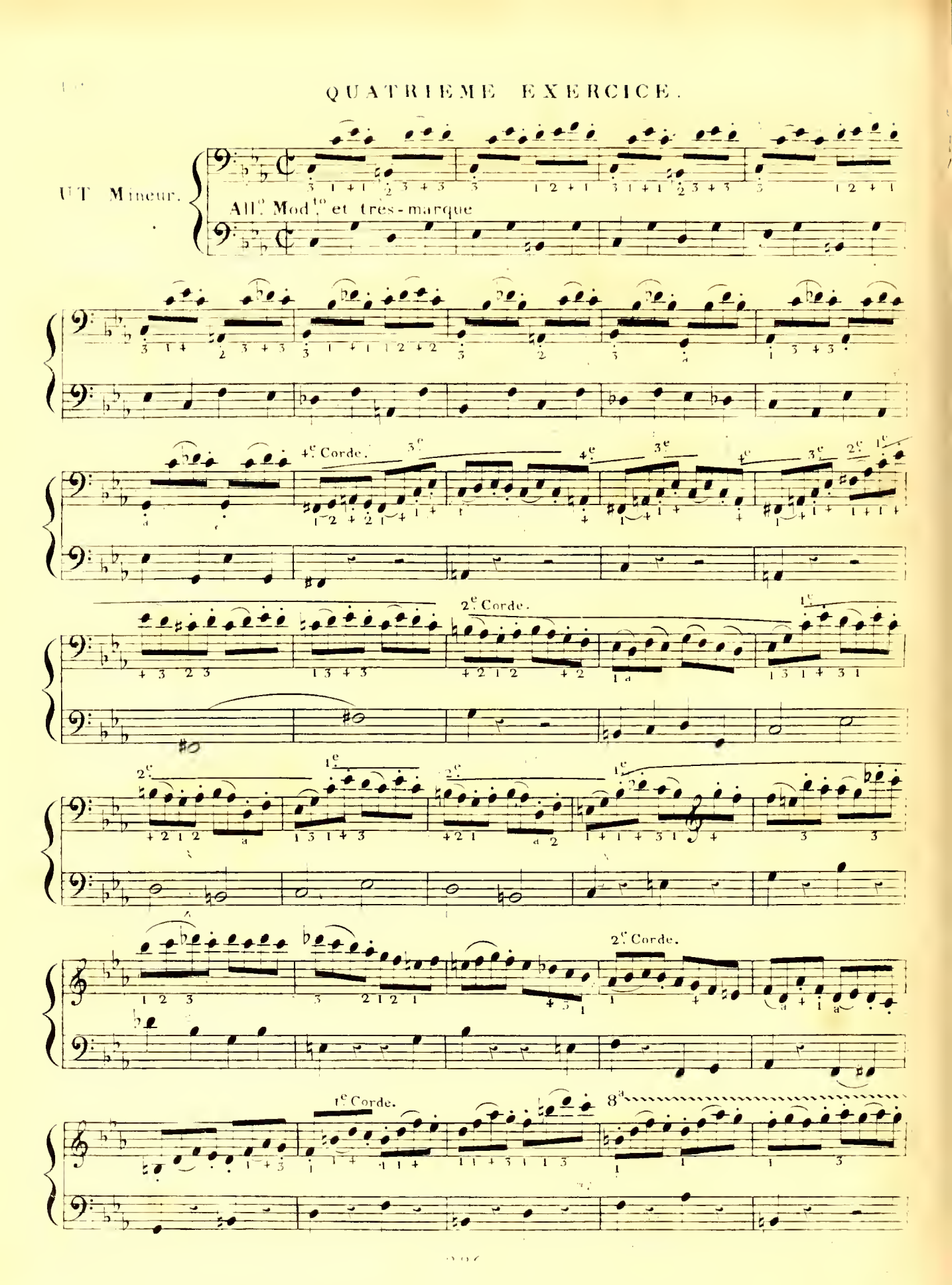

2 o ème position.
1.e Corde 2.e 3.e
1.e Position.
2.e Pos:
p

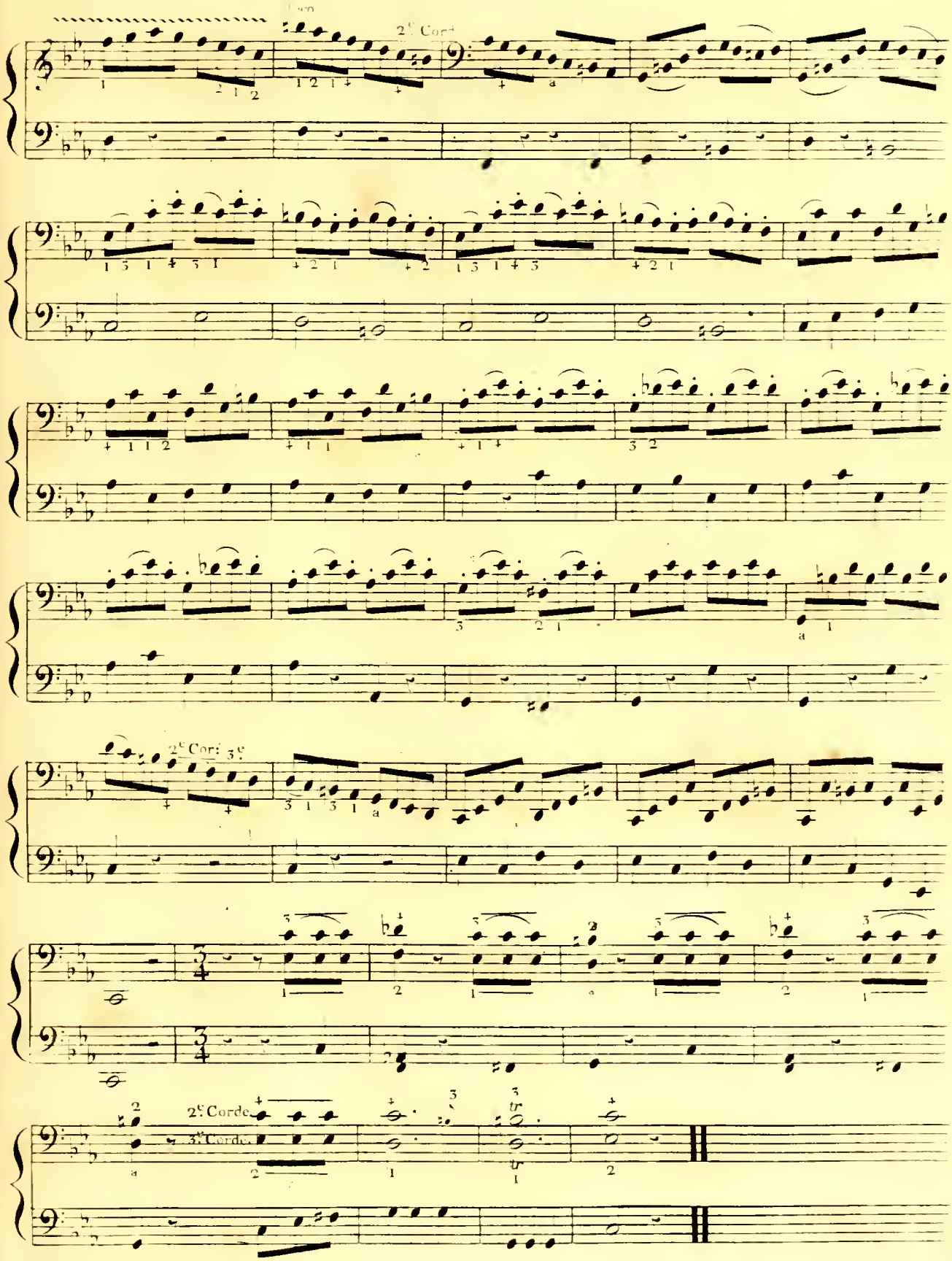

2e C.
3e
2e cor 3me
4me C.



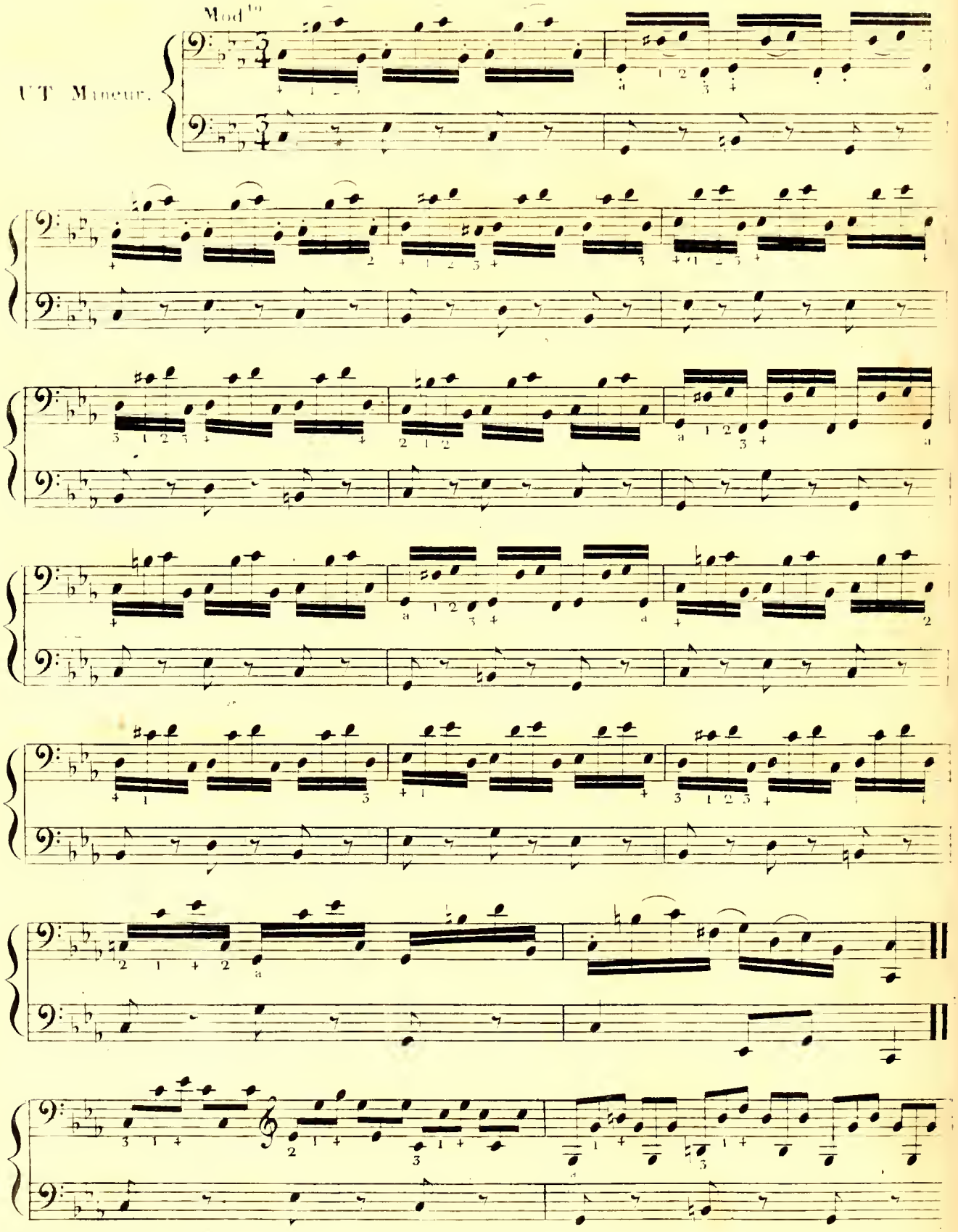

3e Po
2e P:
1e P:
3e
4e
2e
5e
3e
3e Pos:
1e P:
2e P:
1e P:
3e P:
1e P:
2e P:

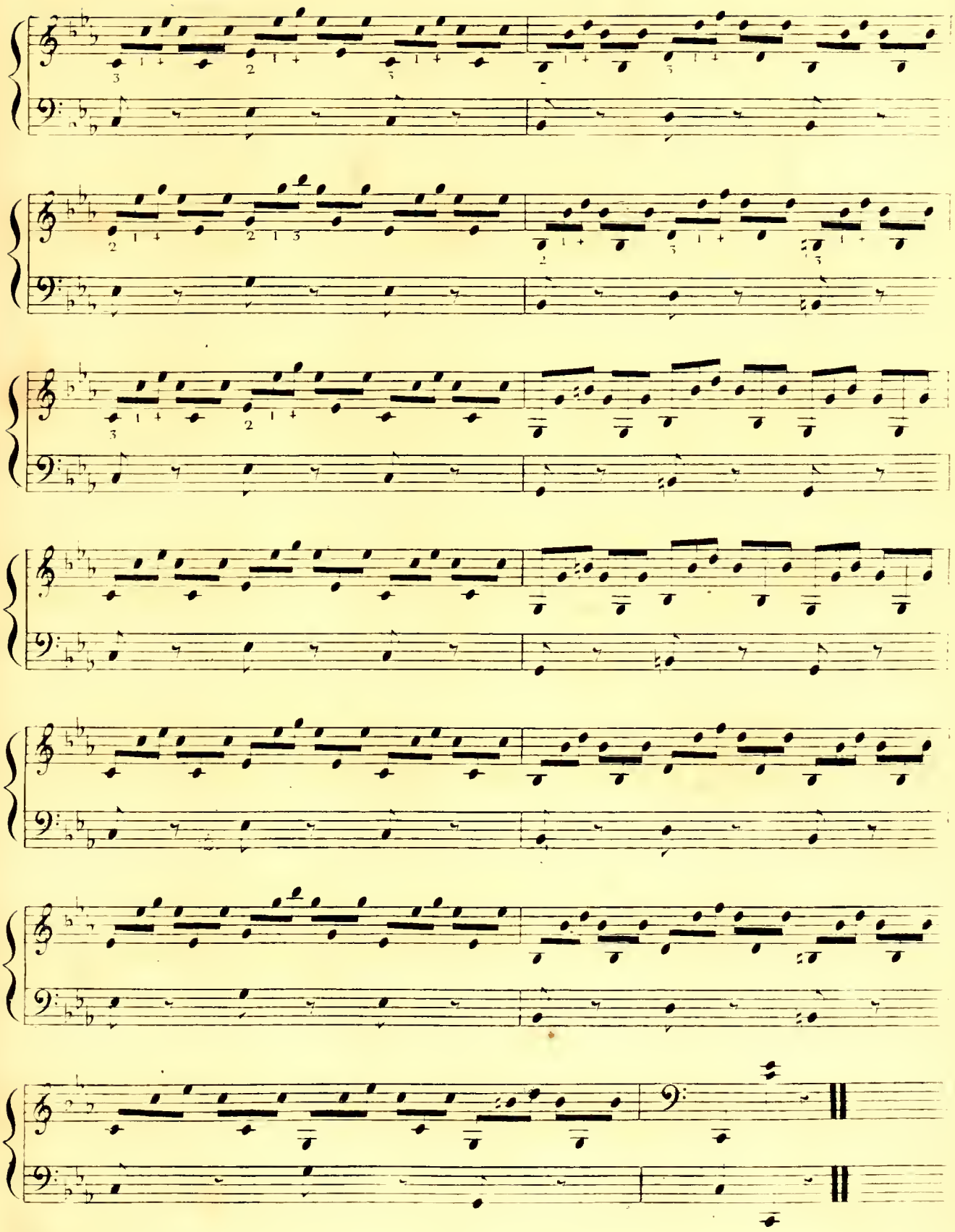
QUATRIEME EXERCICE.




2e Cord
2e Cord 3e
2e Corde
3e Corde

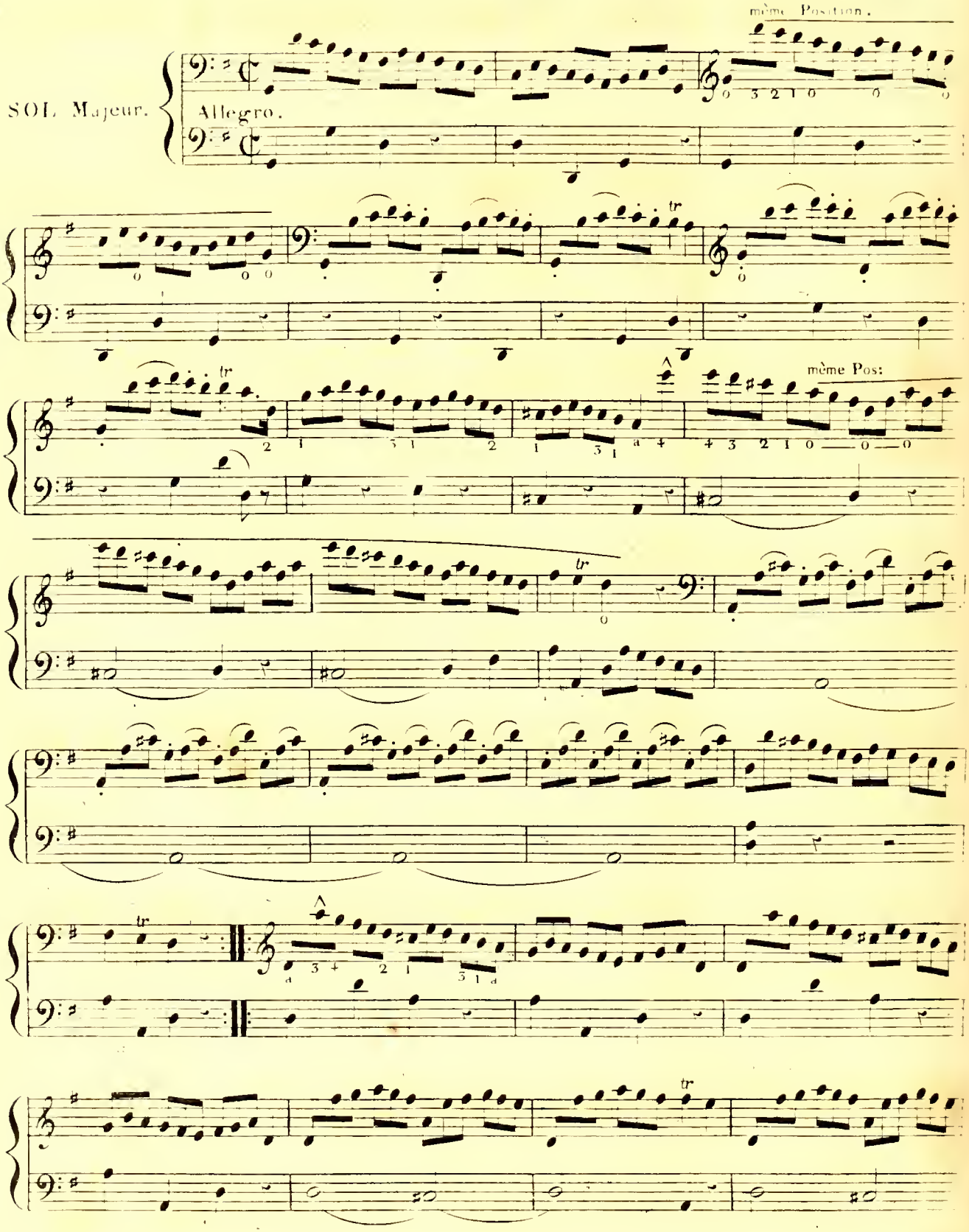
CINQUIEME EXERCICE.

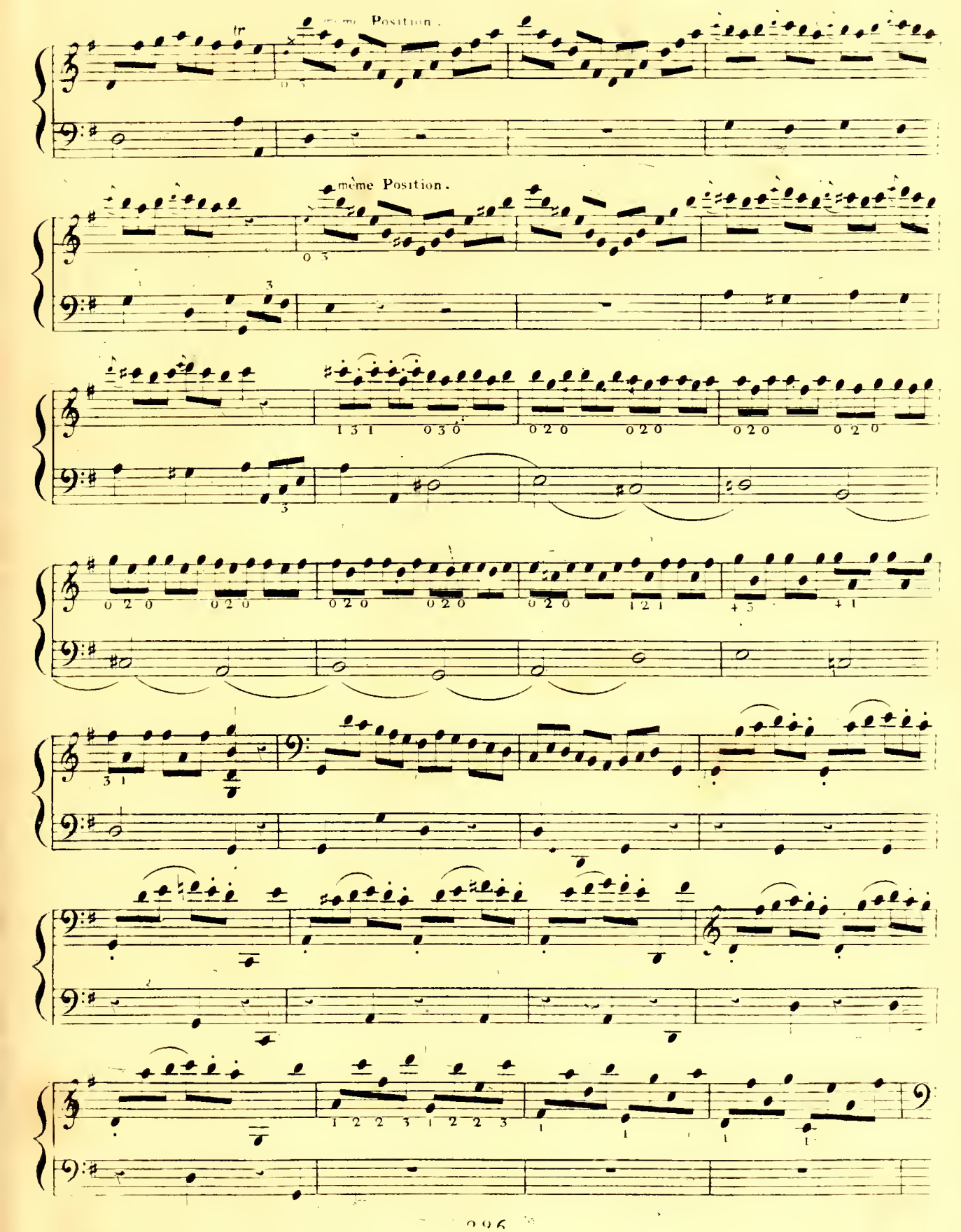


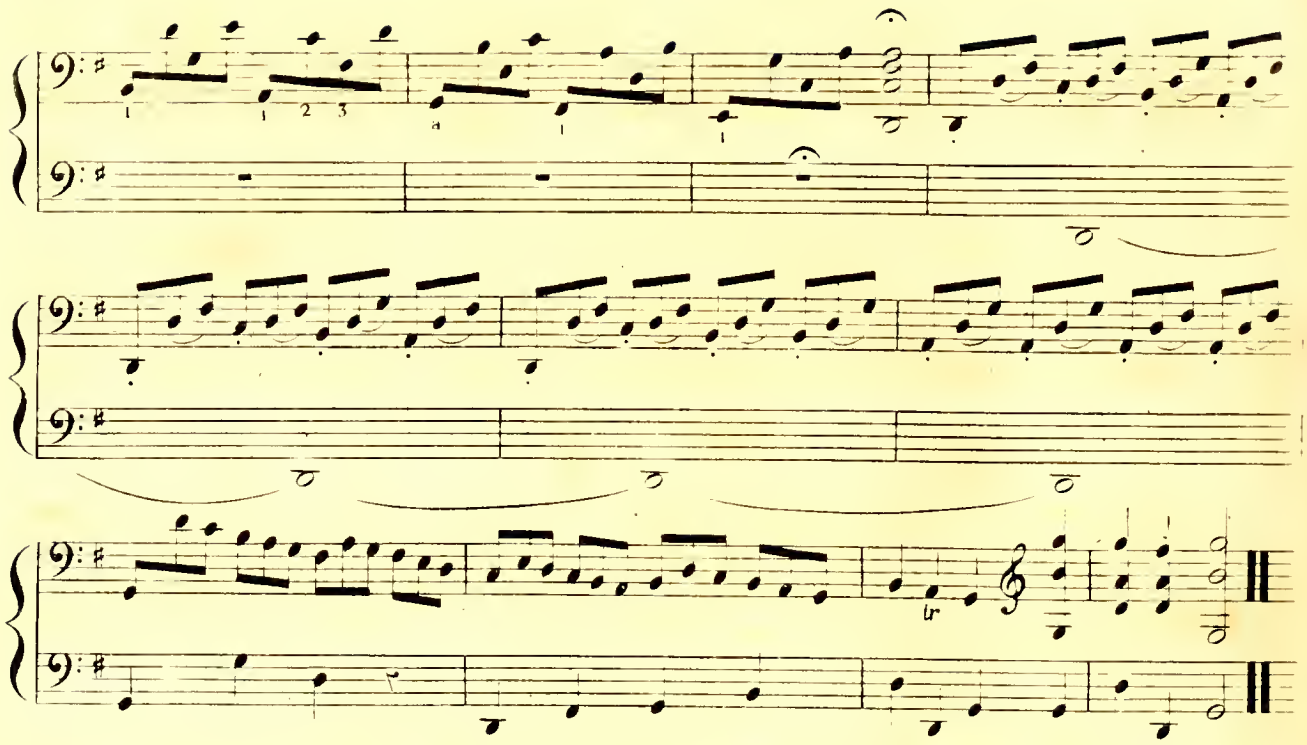


SIXIEME EXERCICE.

Cette Pièce est de BERTEAU.



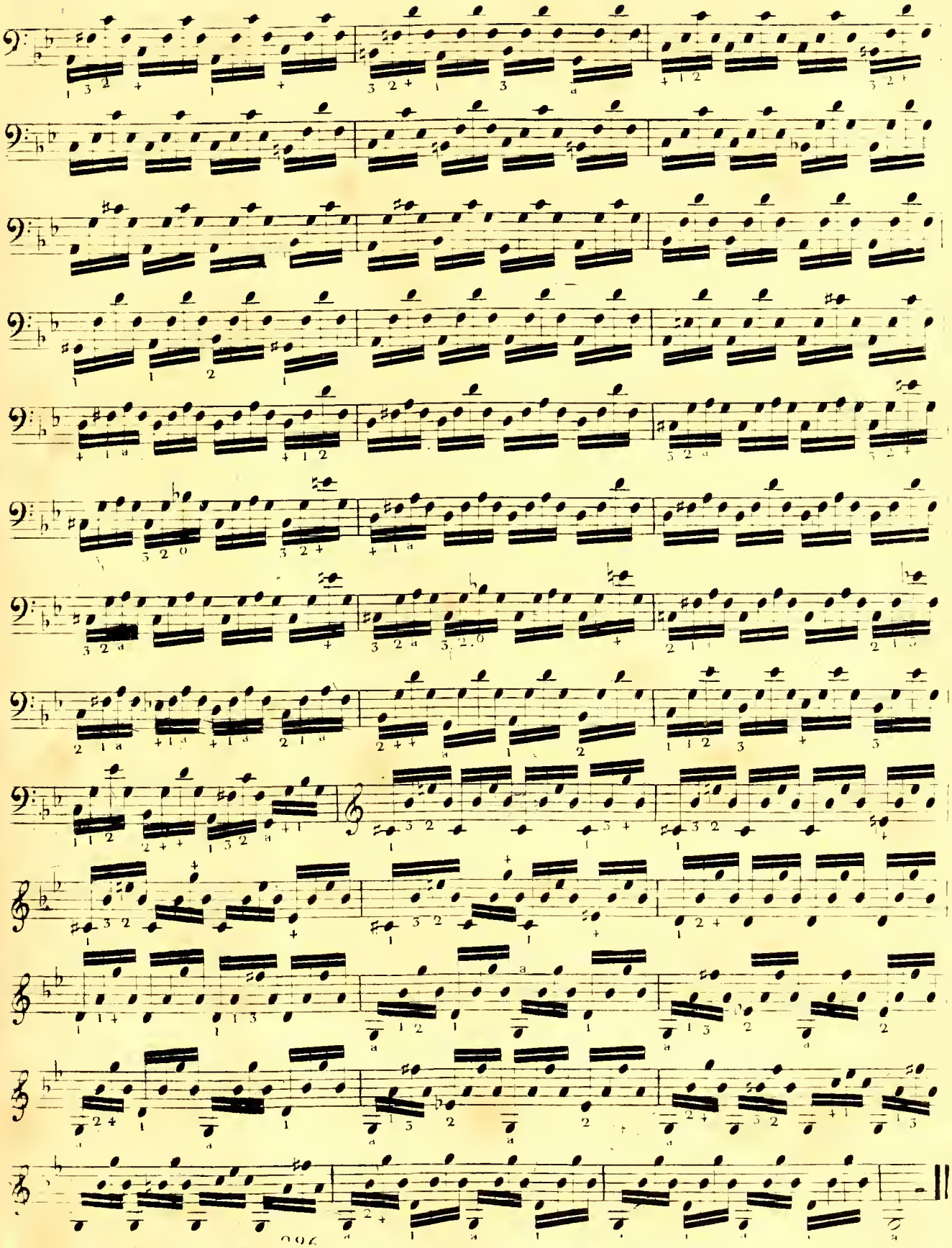

même Position.
même Position.



SEPTIÈME EXERCICE.

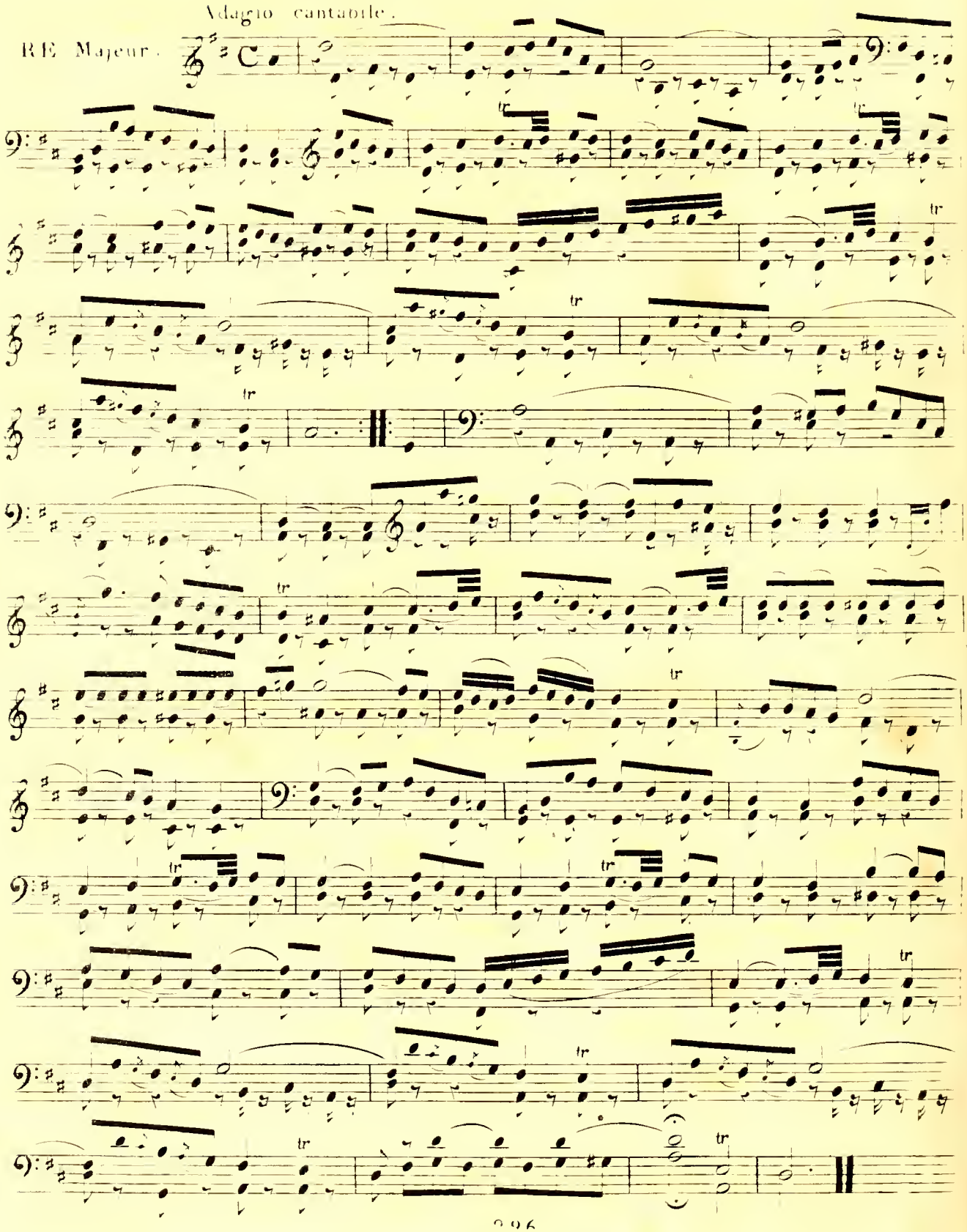
Arpégio.

SOL Mineur.

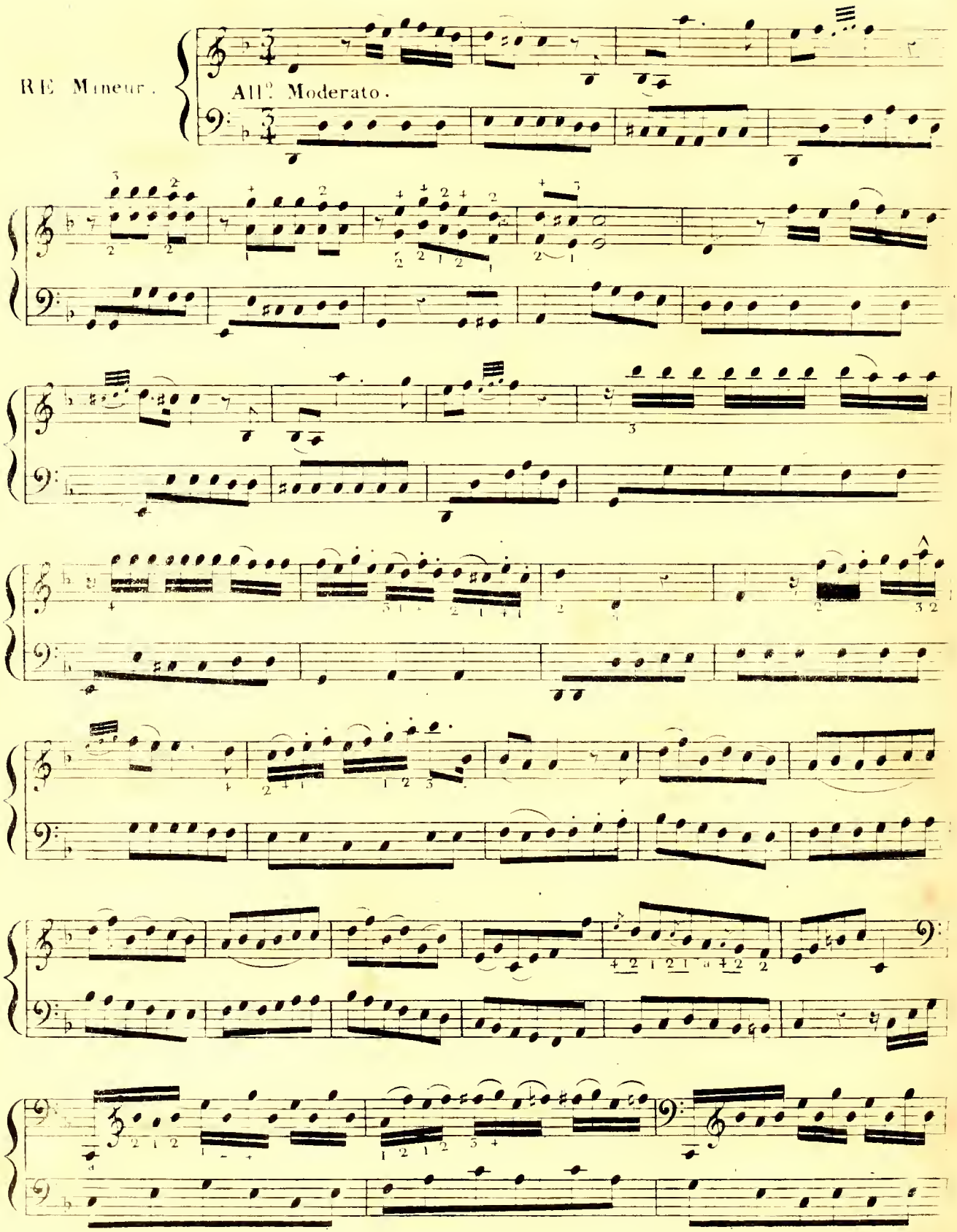


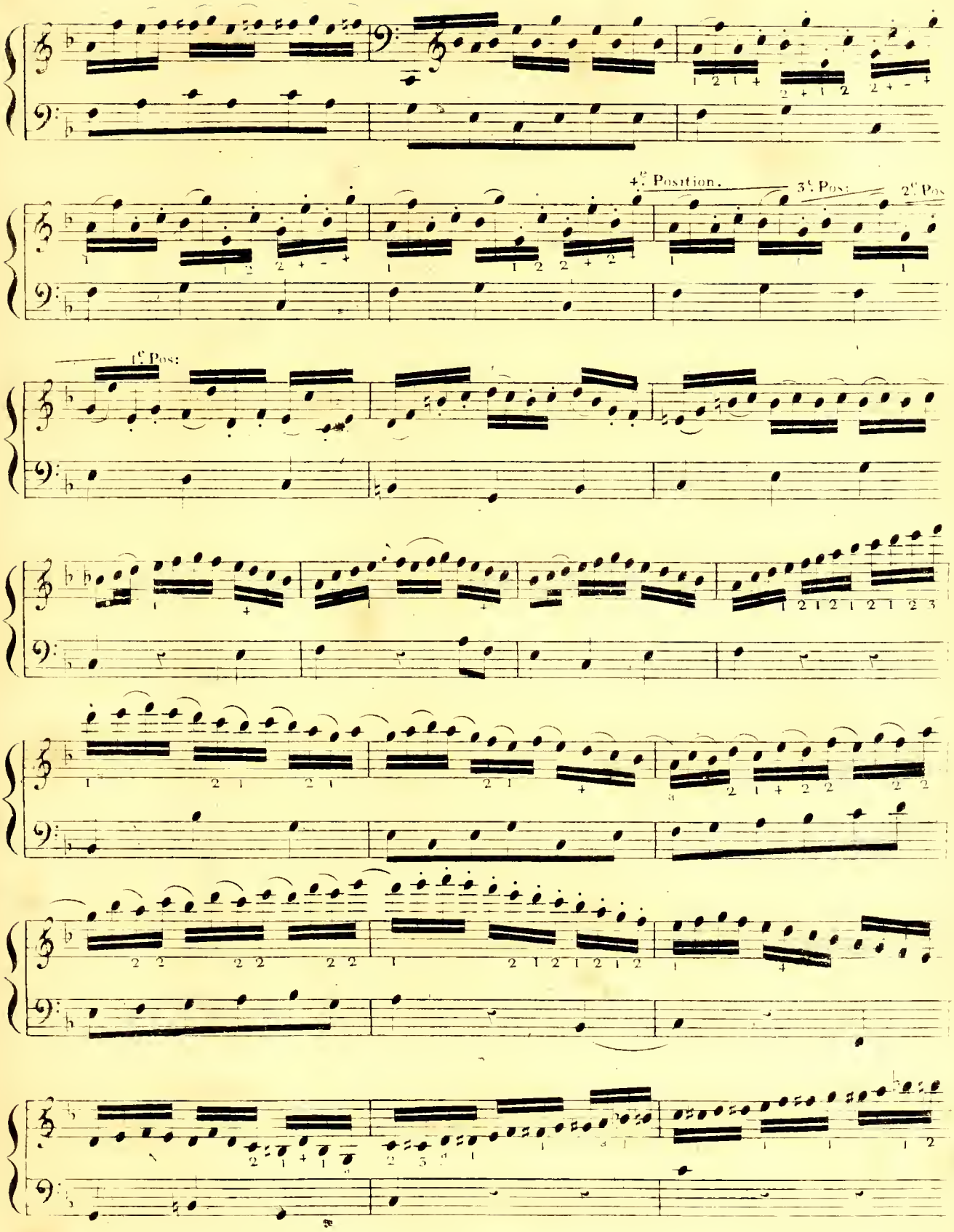
HUITIEME EXERCICE.

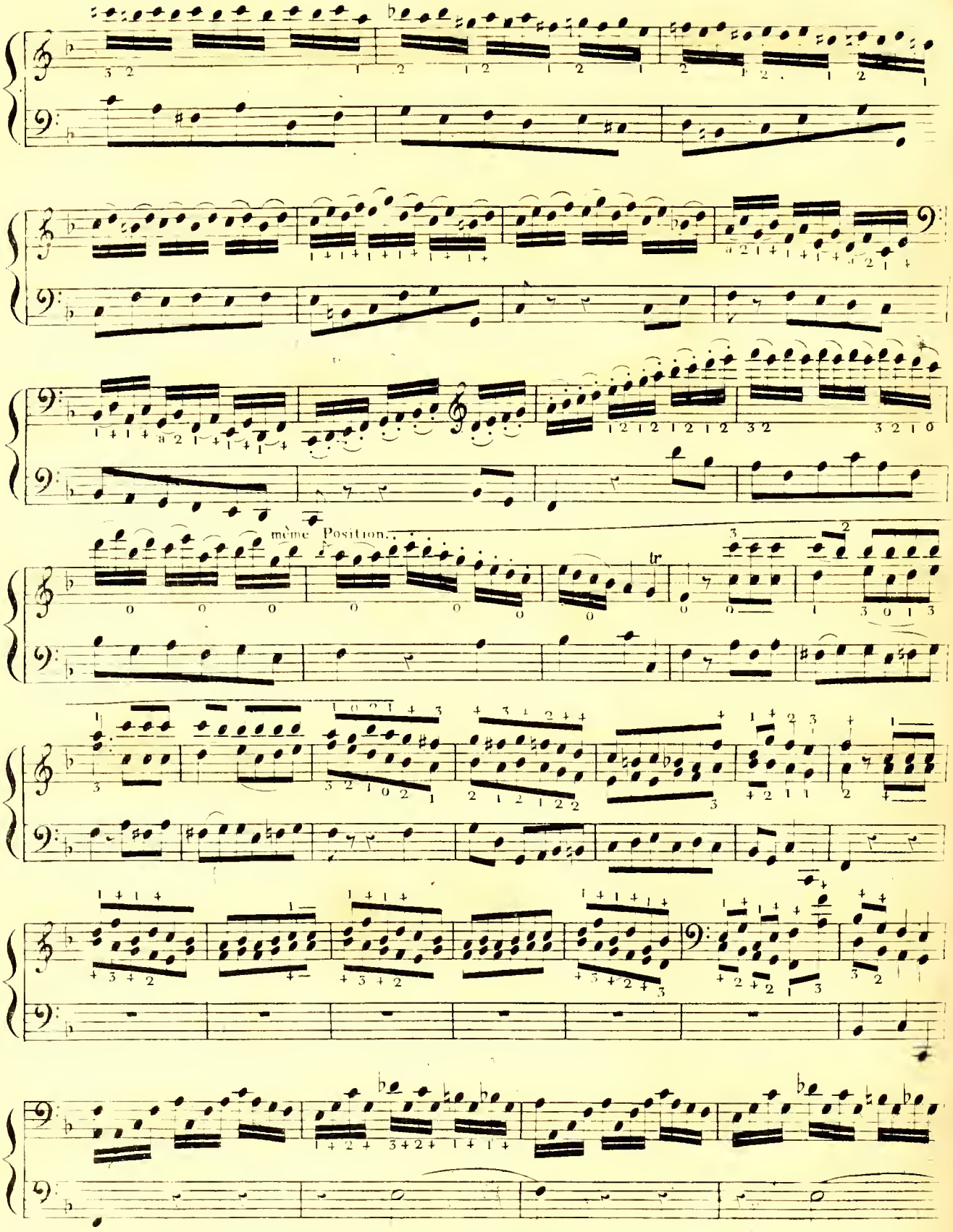
Cette Piece est de DUPORT l'aine.

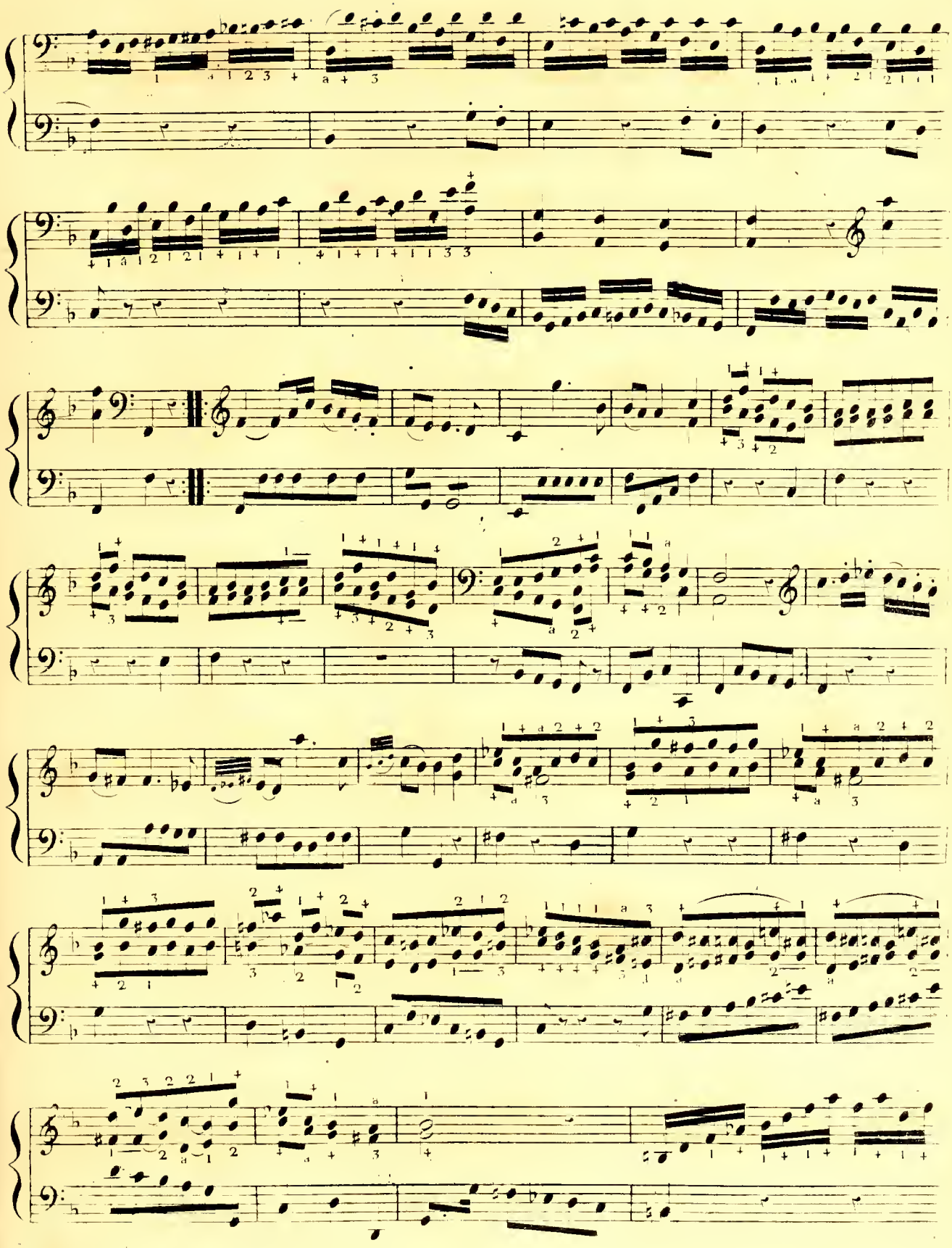


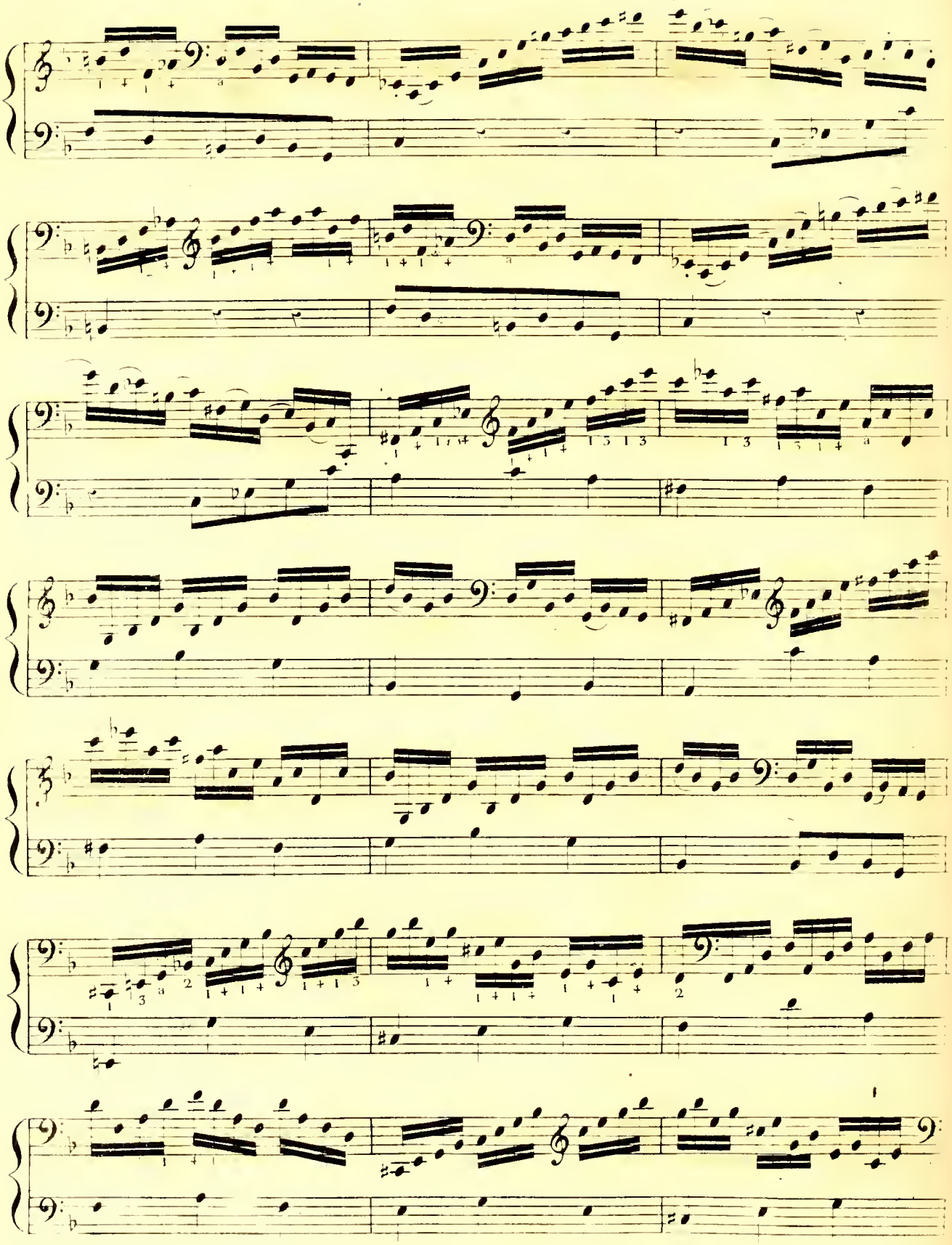
NEUVIEME EXERCICE.

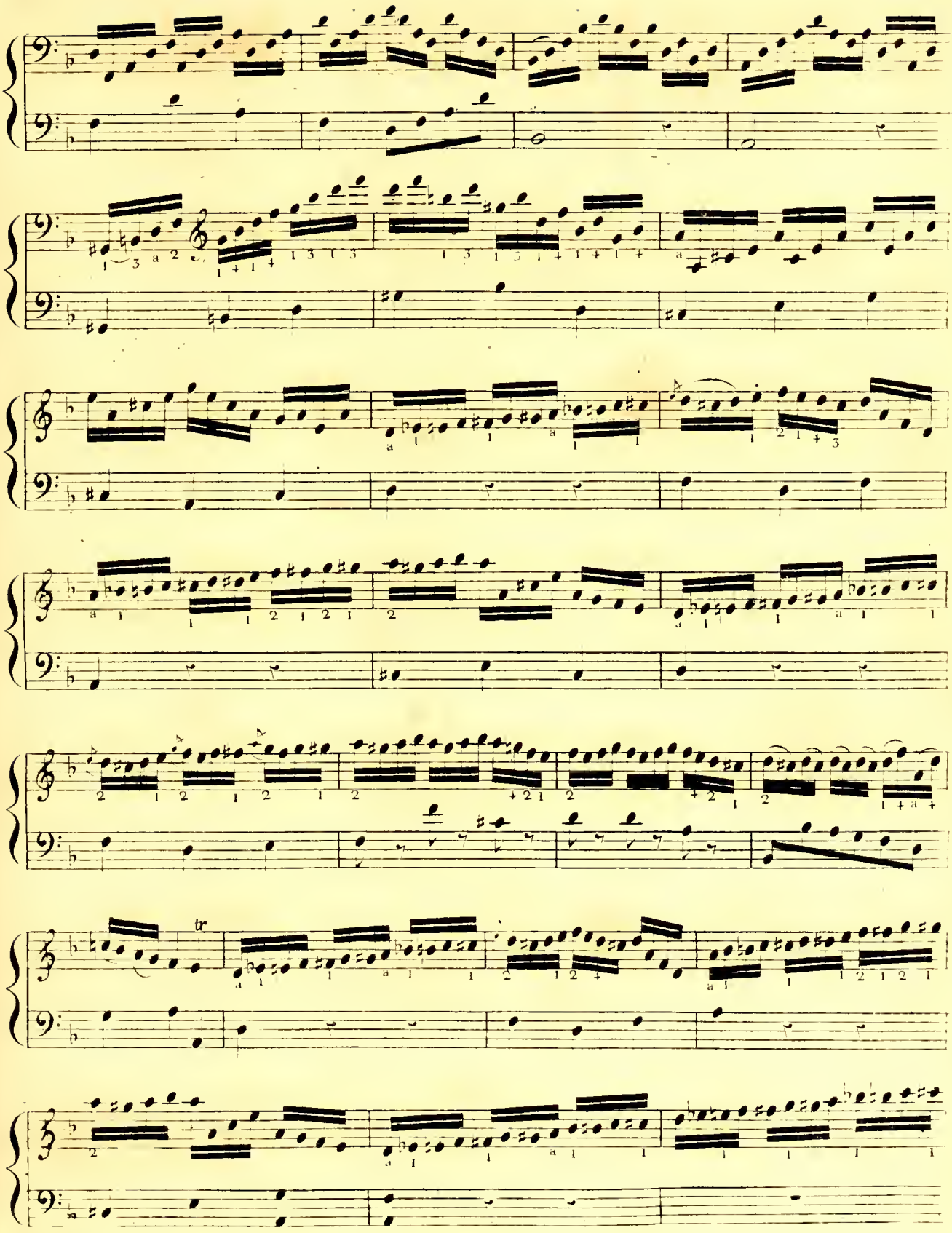


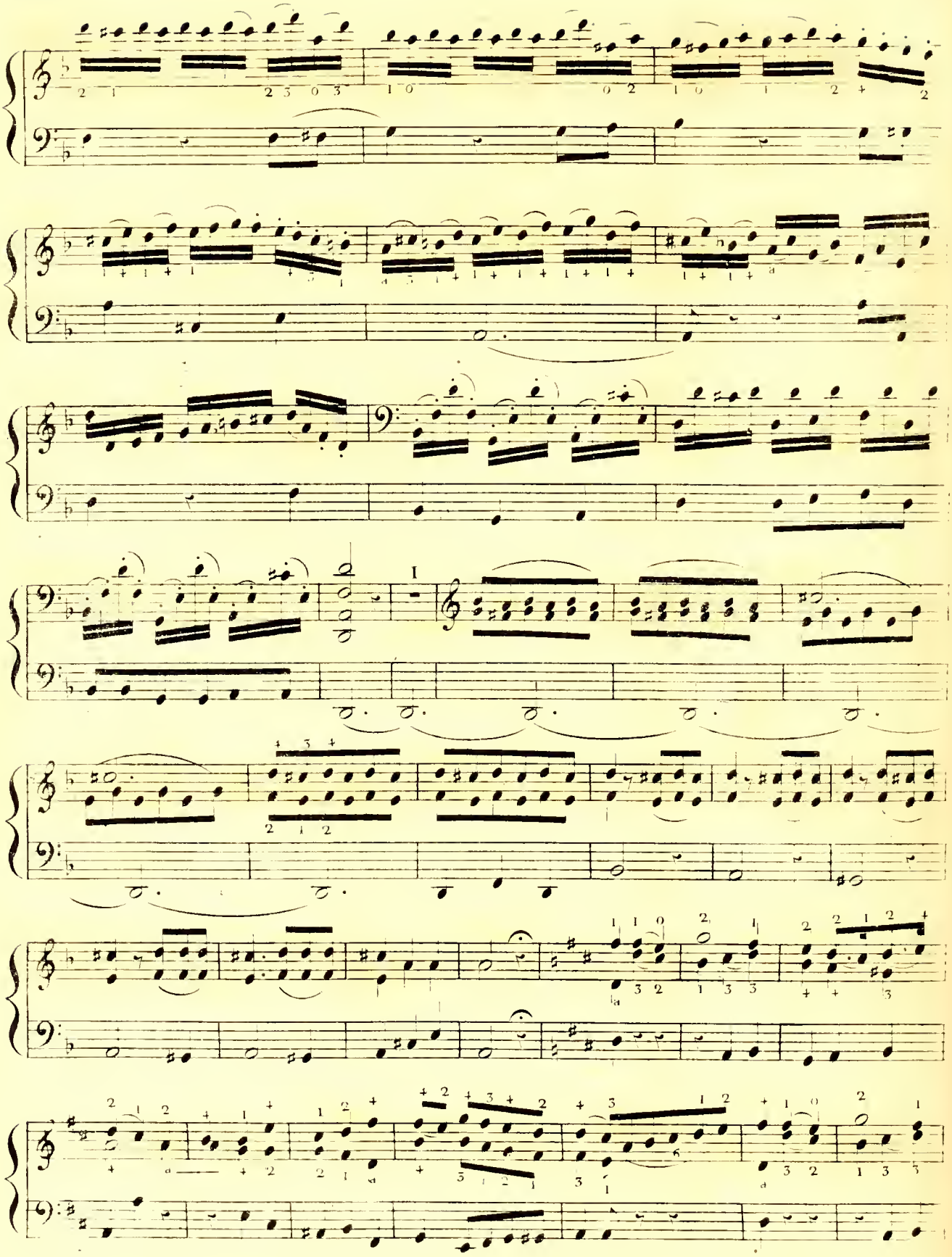

4.e Position.
3.e Pos:
2.e Pos
1.e Pos:

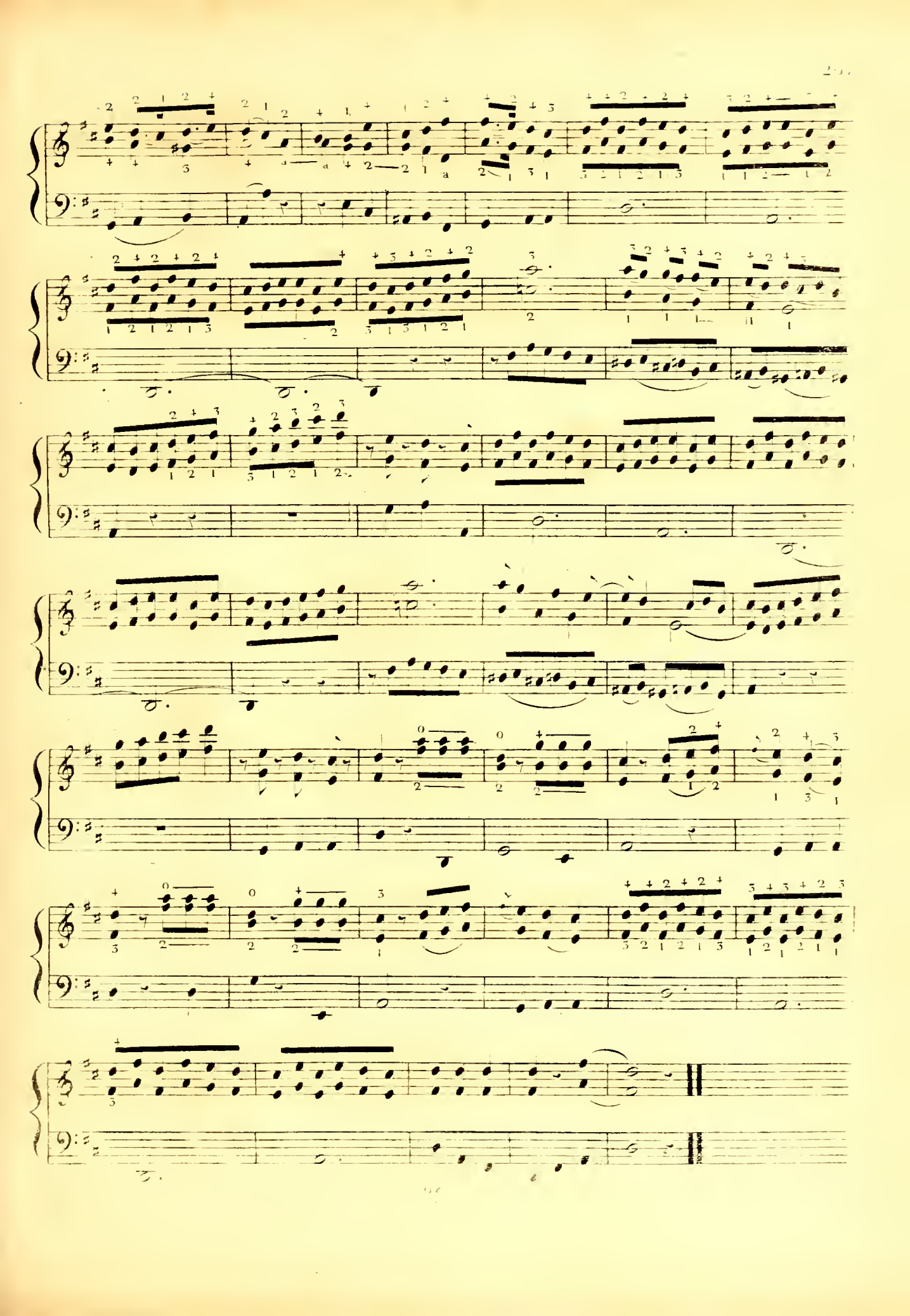

même Position.
tr






tr


I



DIXIEME EXERCICE.

Cette Piece est de DUPORT l'aine.

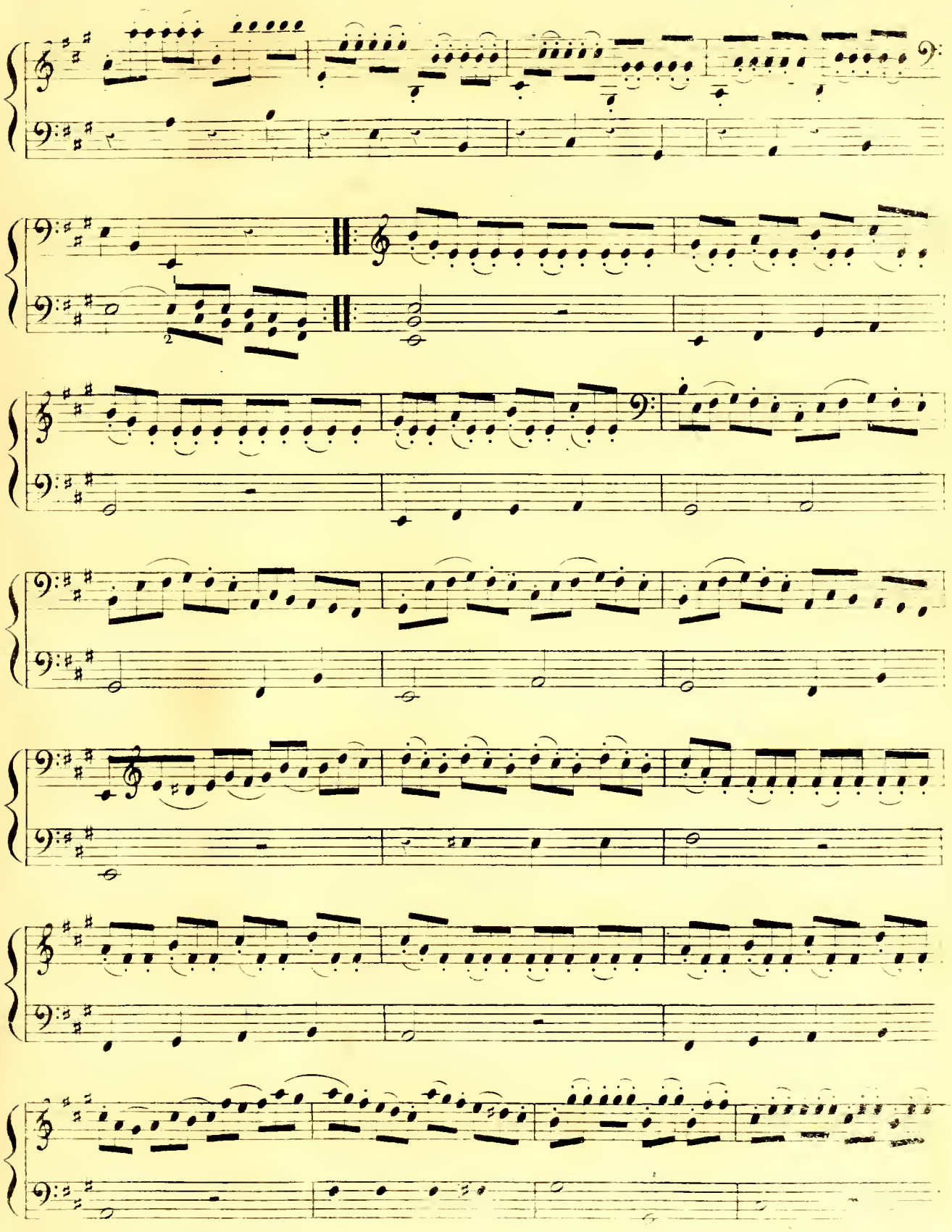
LA Majeur.

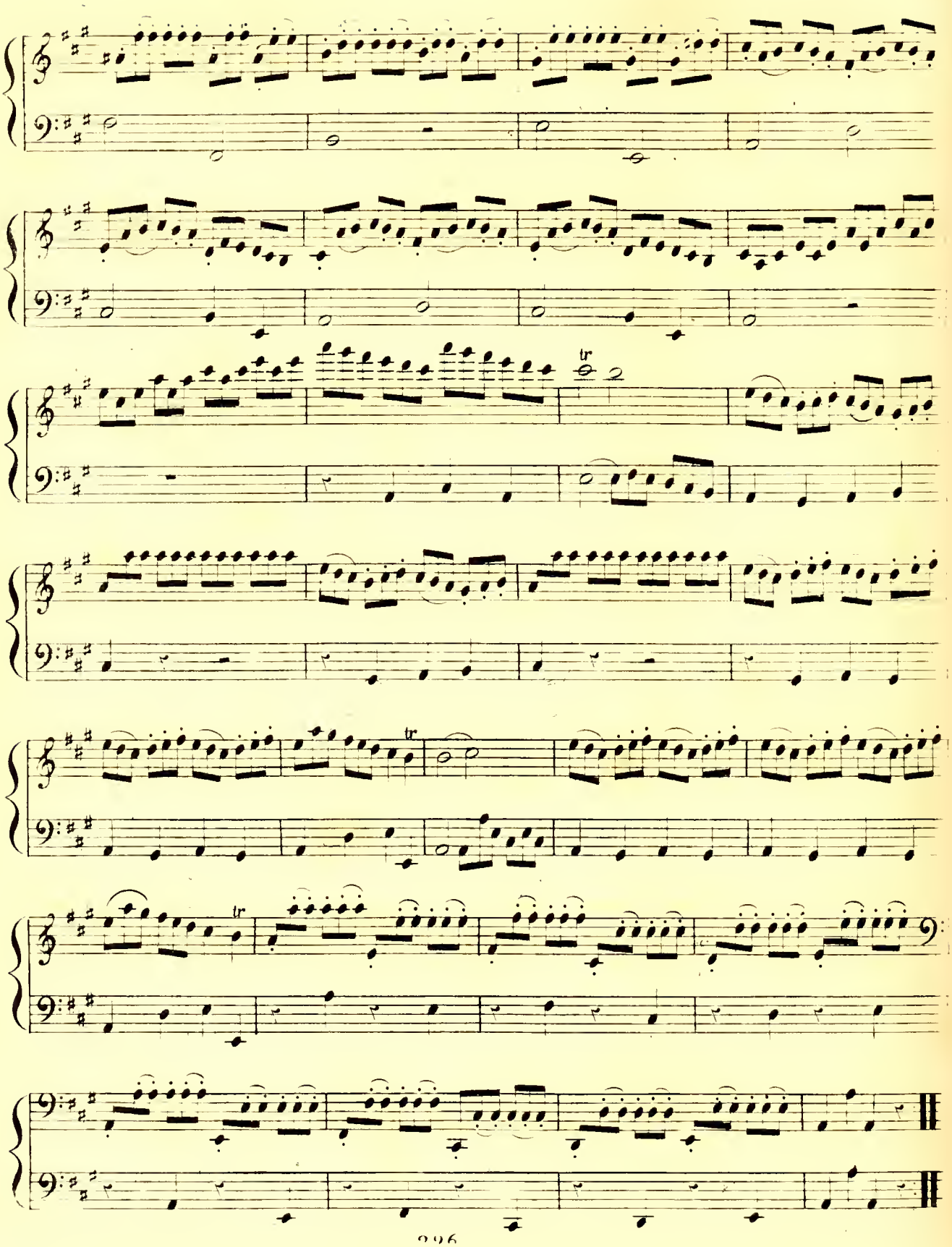
Allegro.

tr

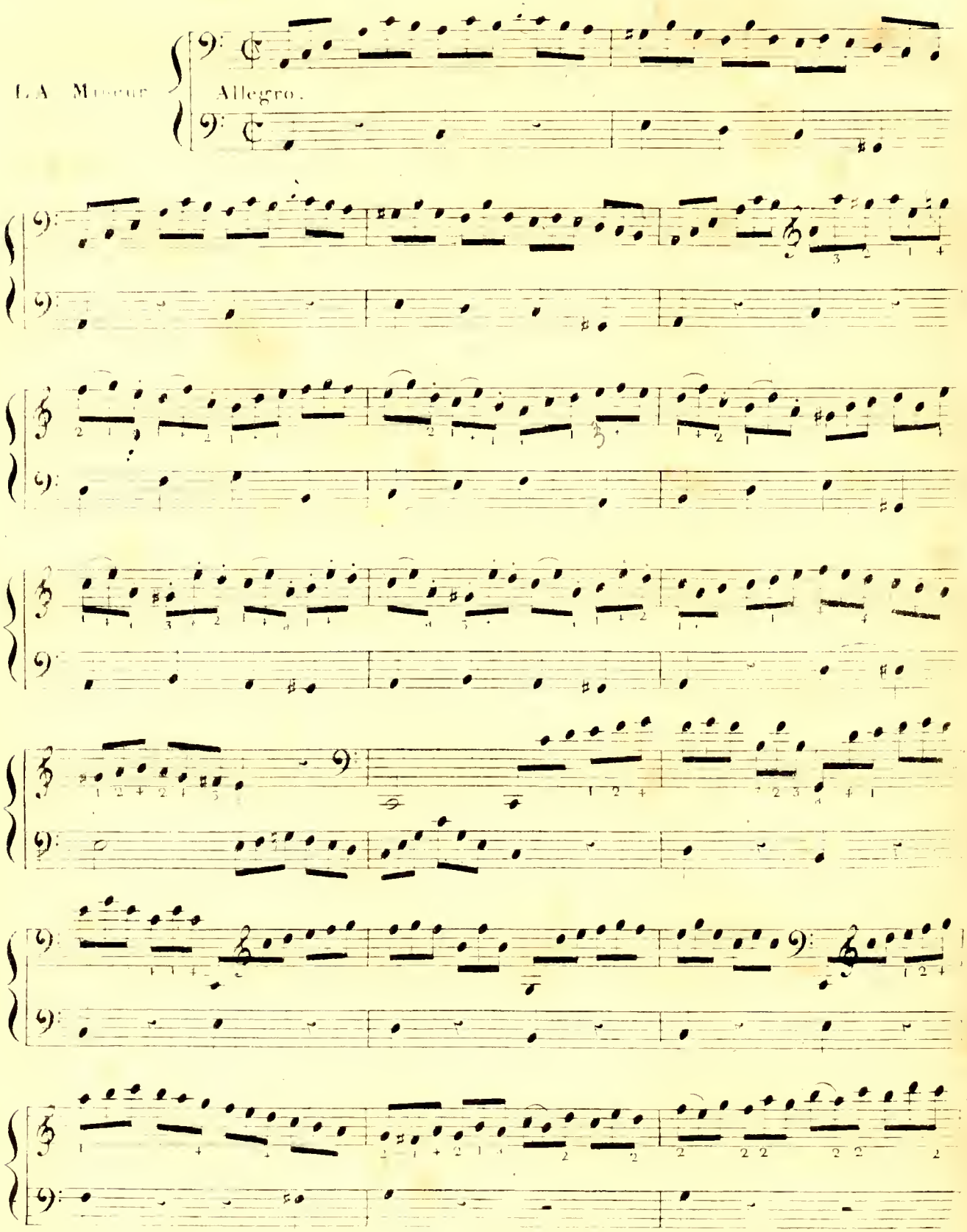
tr

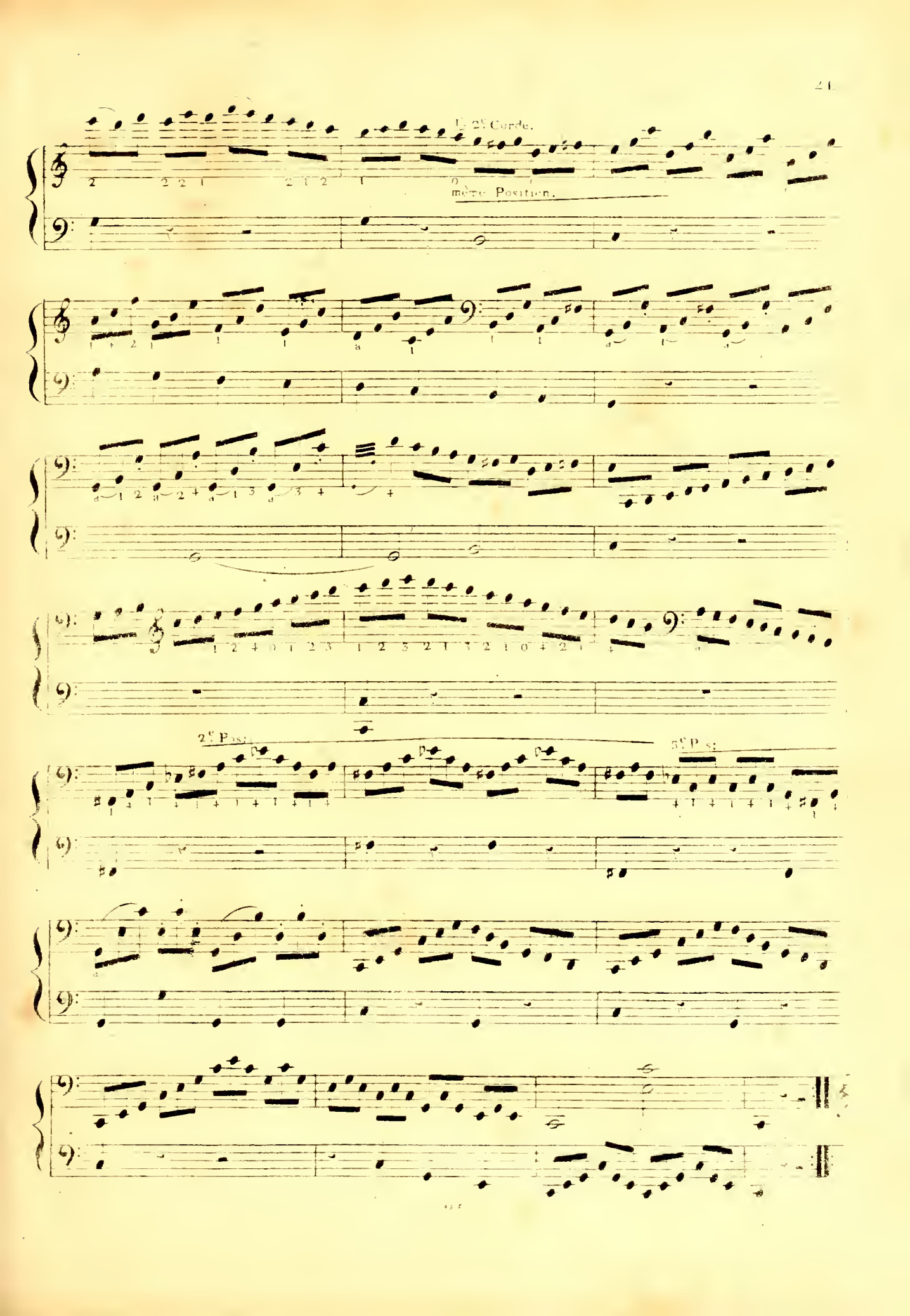
tr

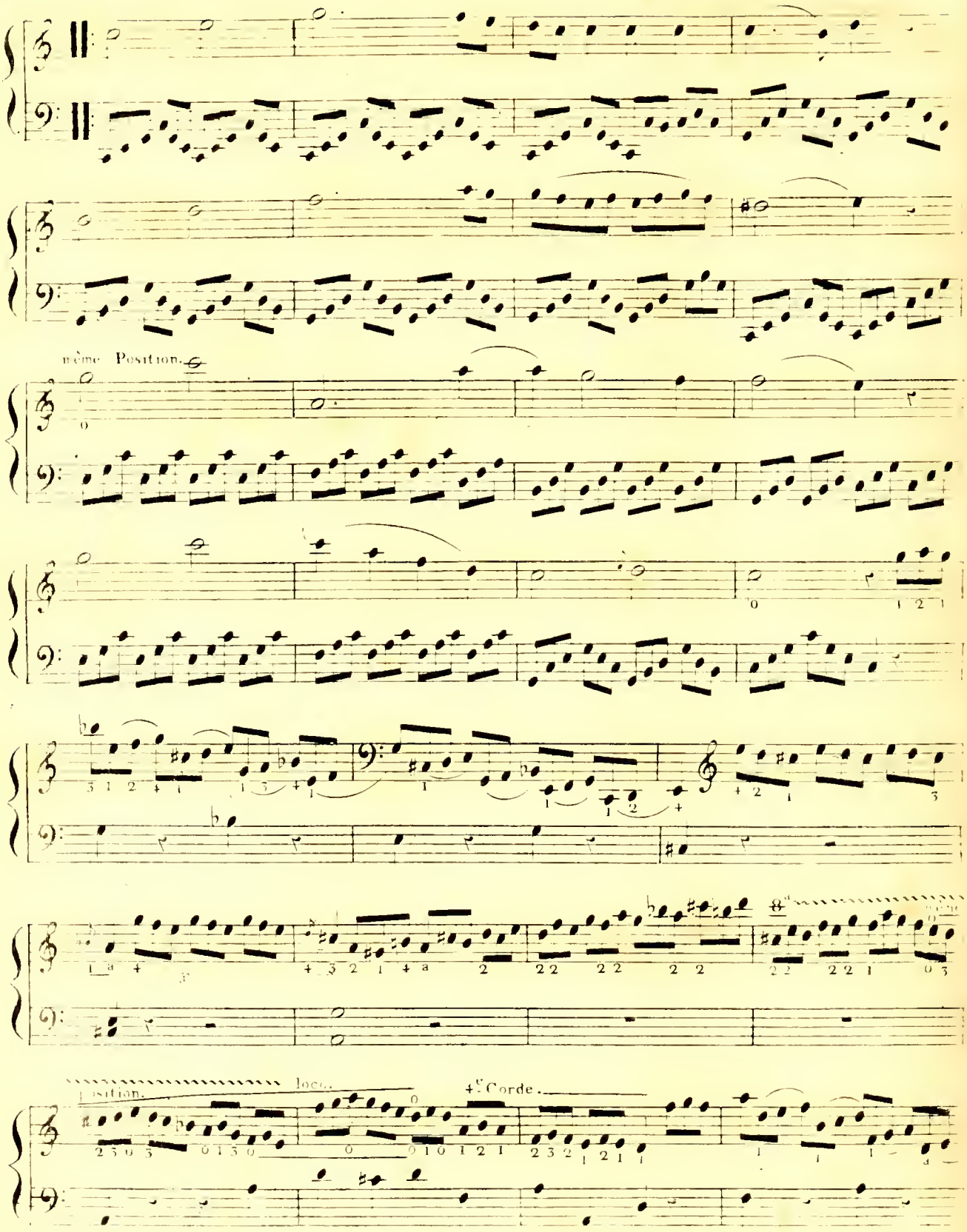


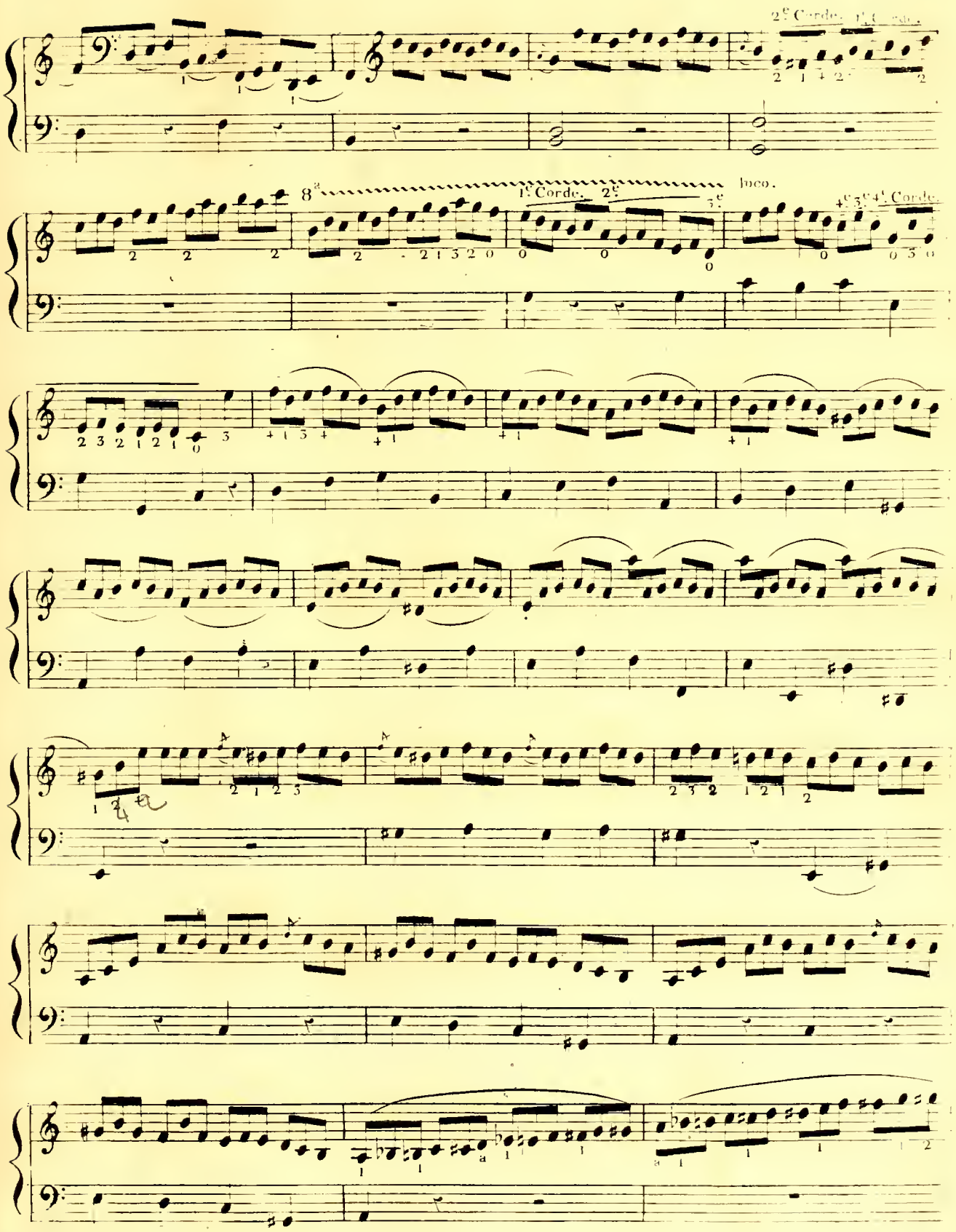

tr
tr
tr

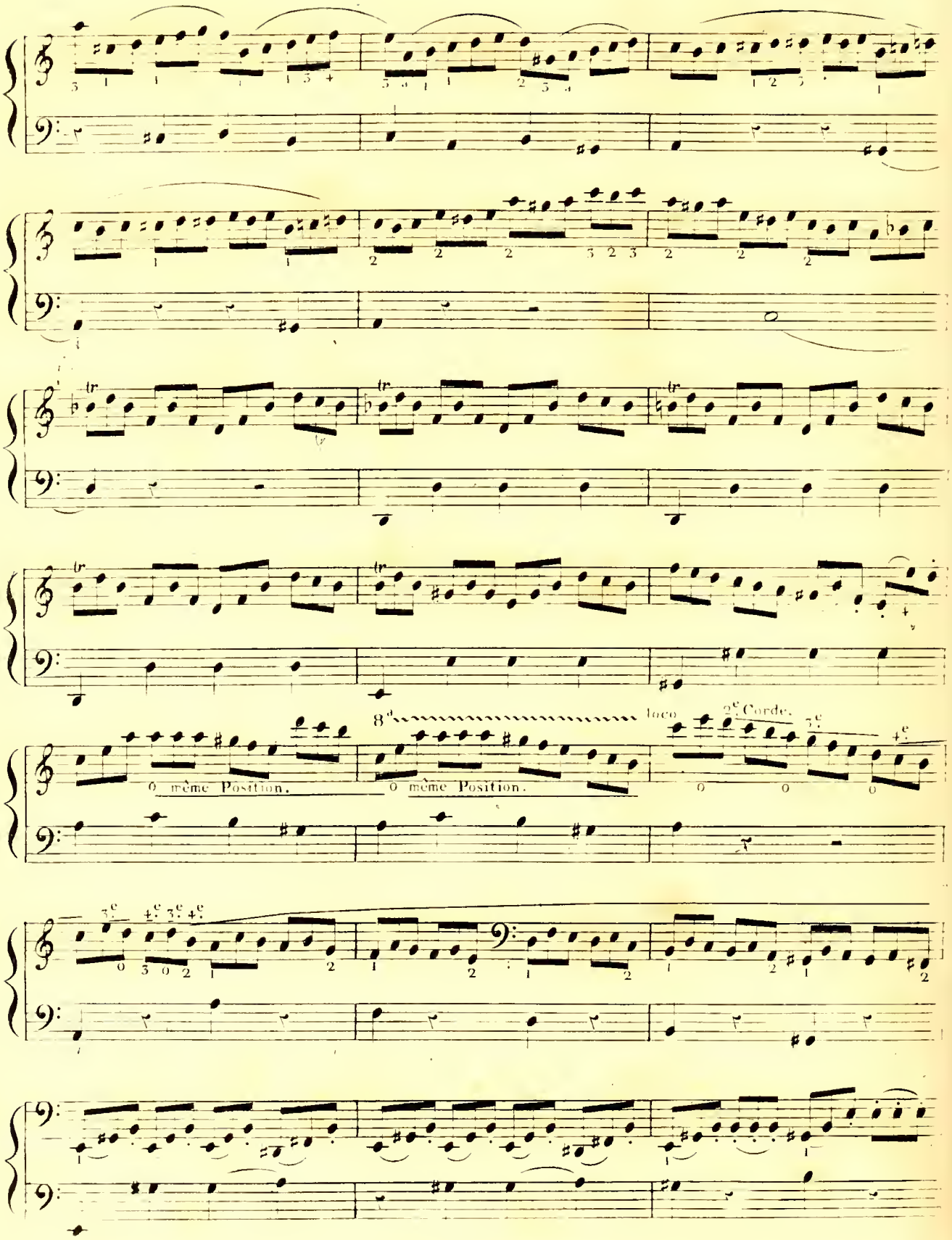
ONZIEME EXERCICE.

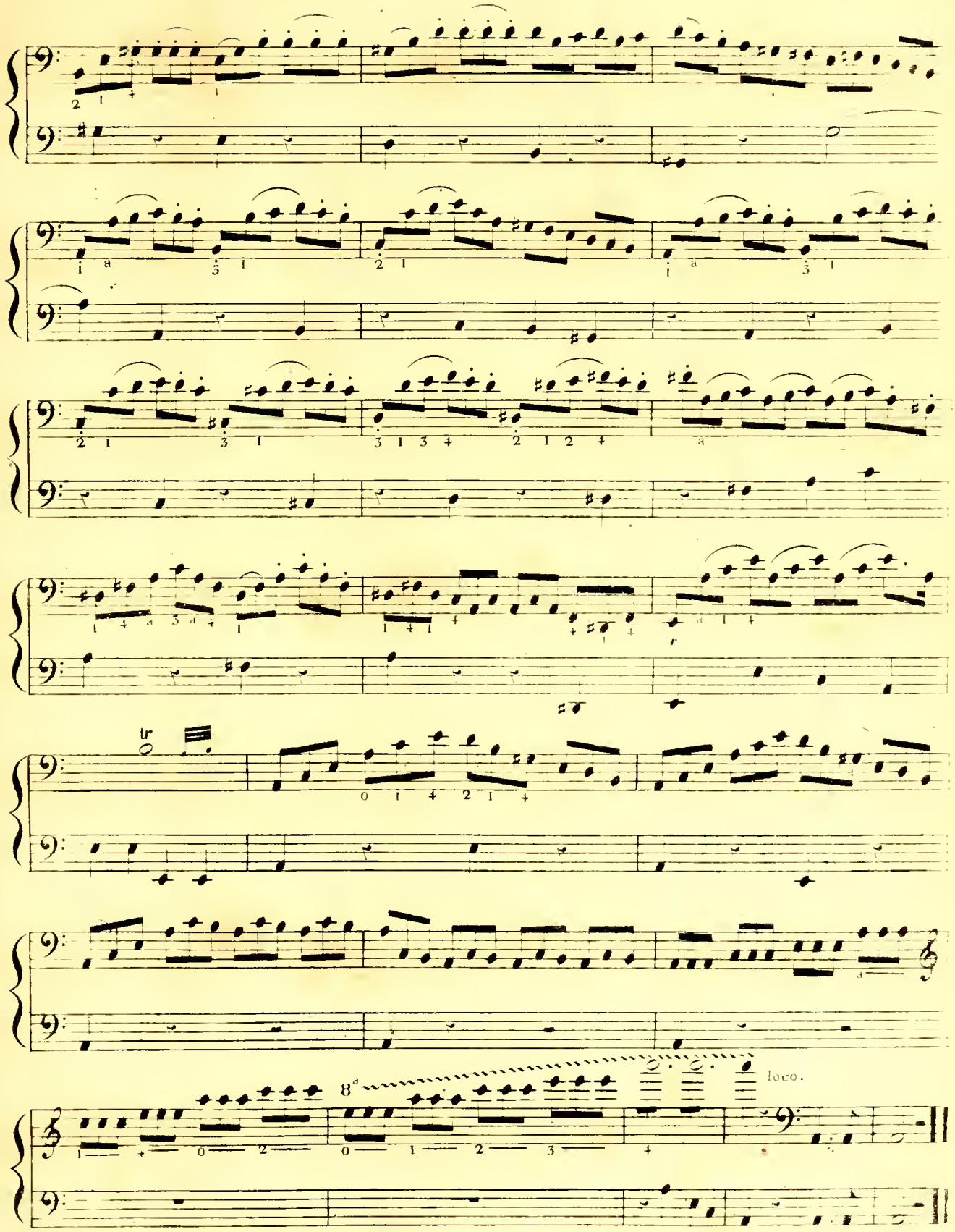



La 2e Corde.
même Position.
2e Pos.
5e Pos.


même Position.
loco.
Position.
4e Corde.


2e Corde. 1e Corde.
8a
1e Corde. 2e
3e
loco.
4e 3e 4e Corde.

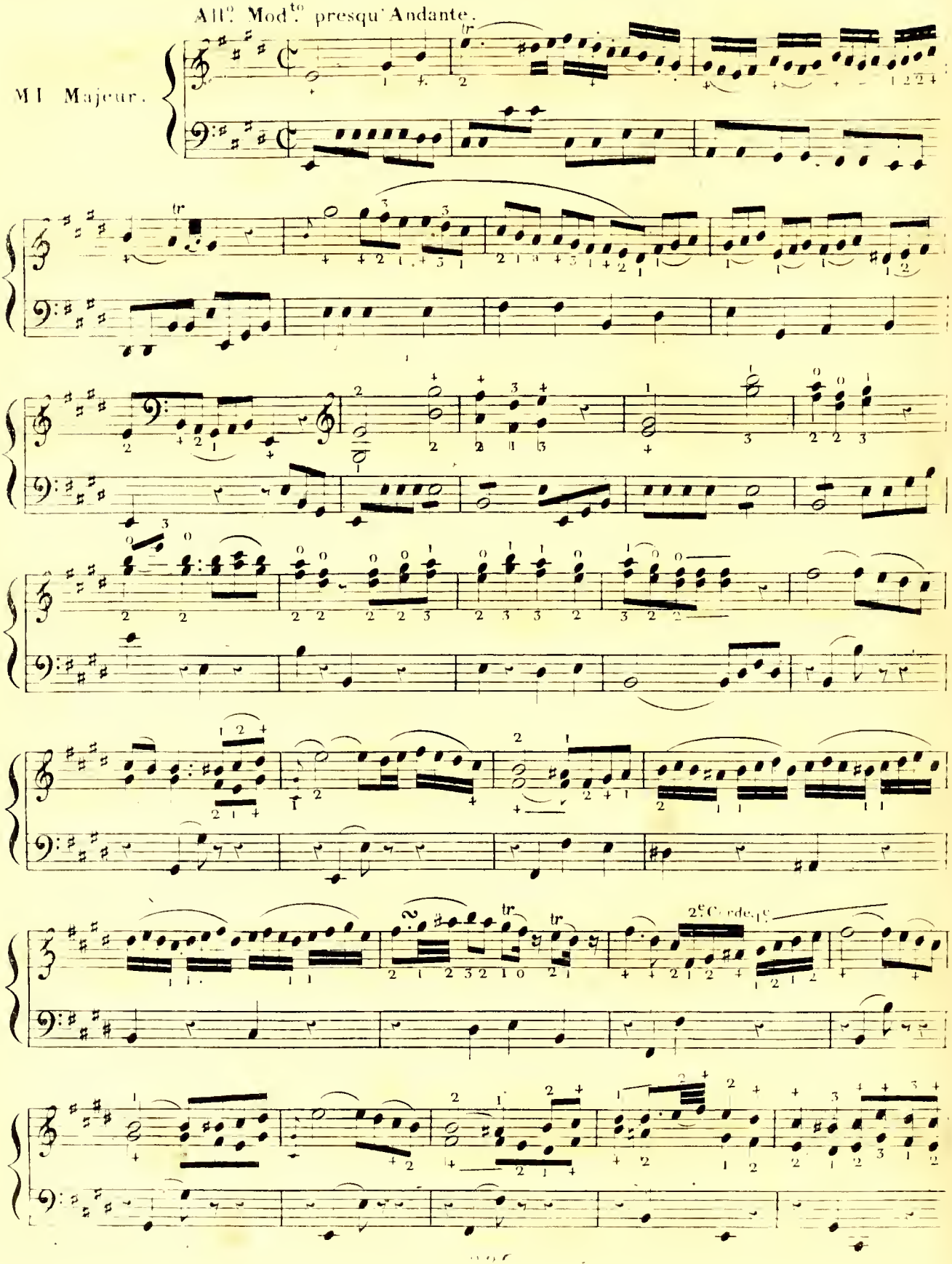

8va
loco
2e Corde.
0 même Position.
0 même Position.

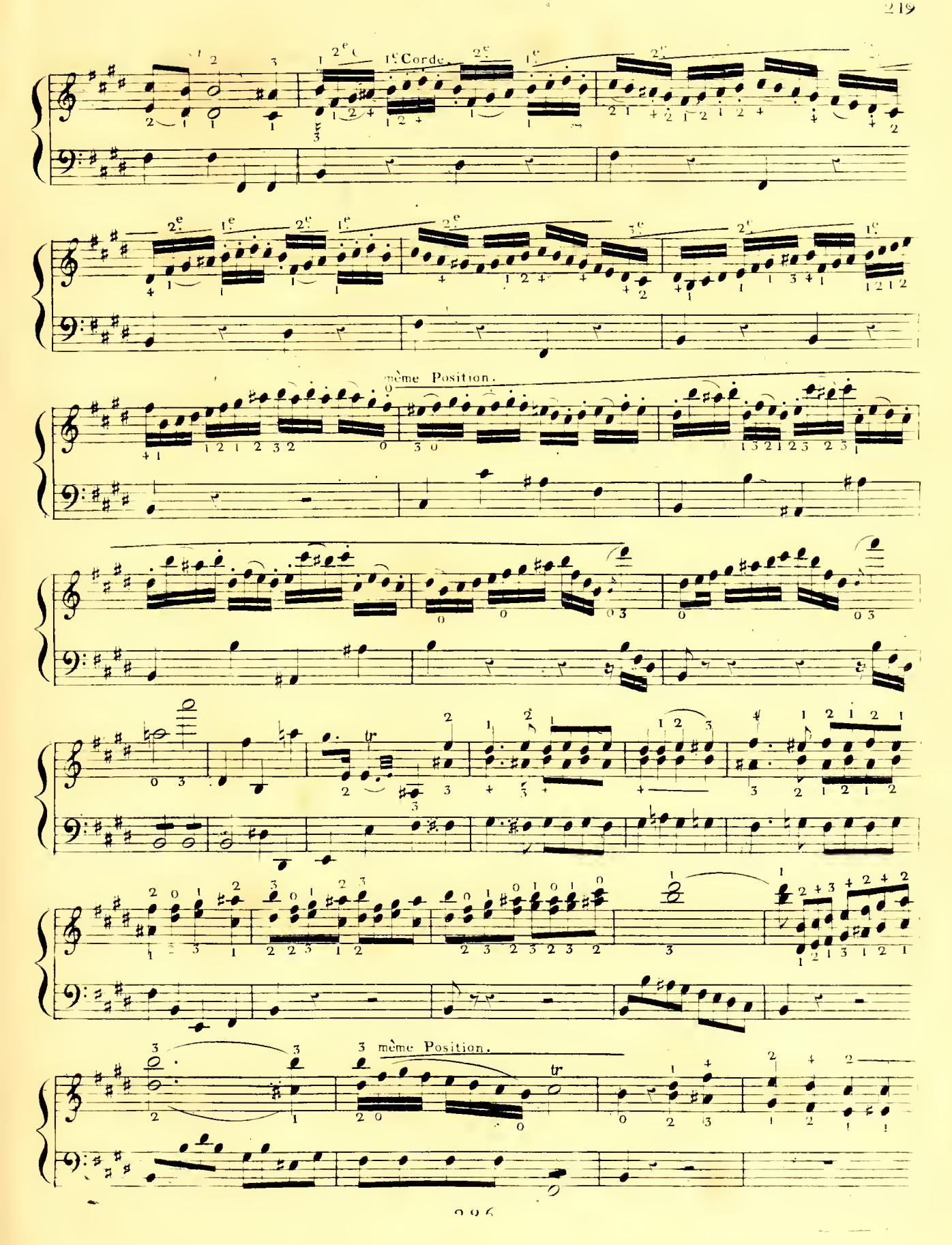

8va
loco.

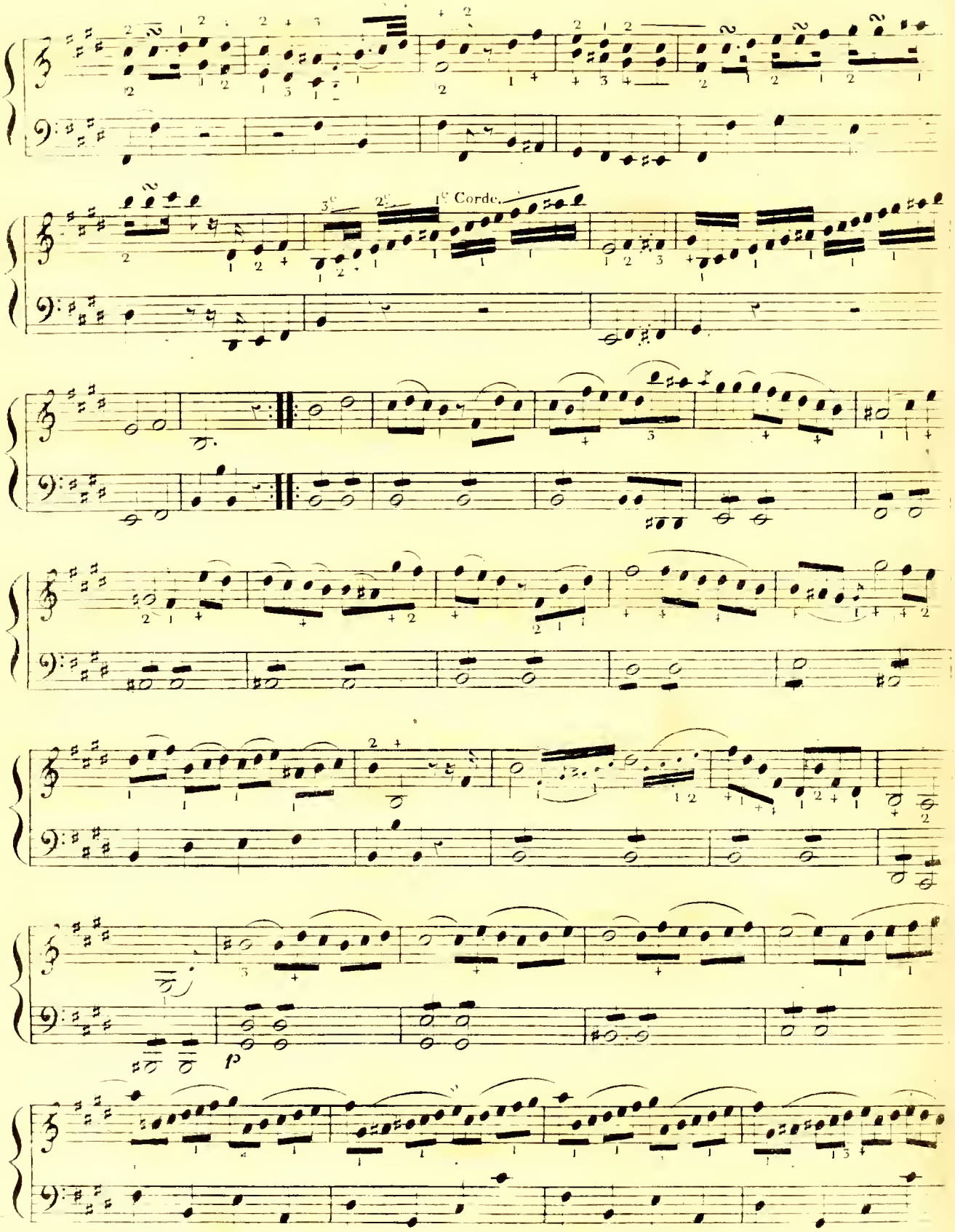
DOUZIEME EXERCICE.

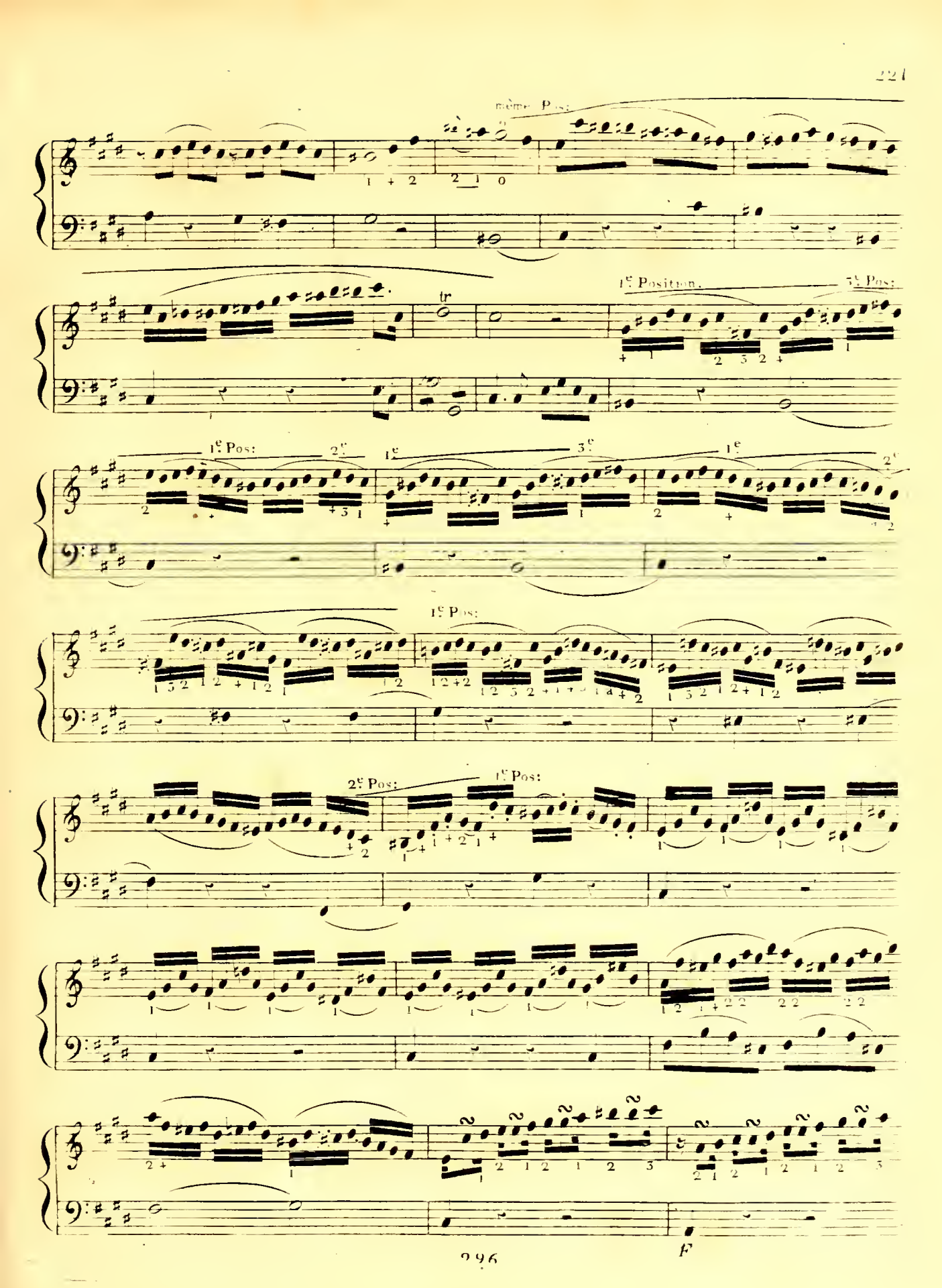
All.o Mod.to presqu'Andante.

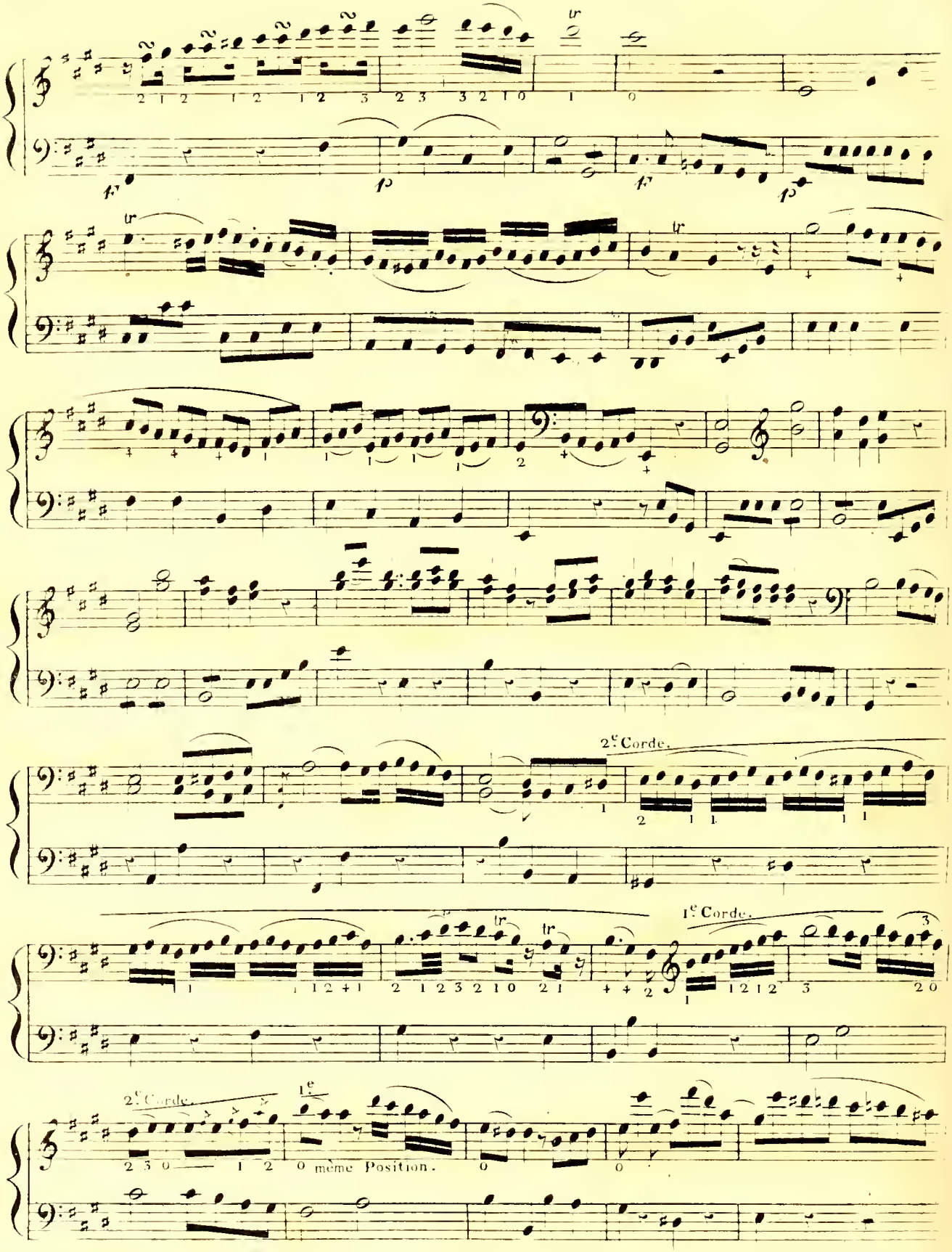
MI Majeur.

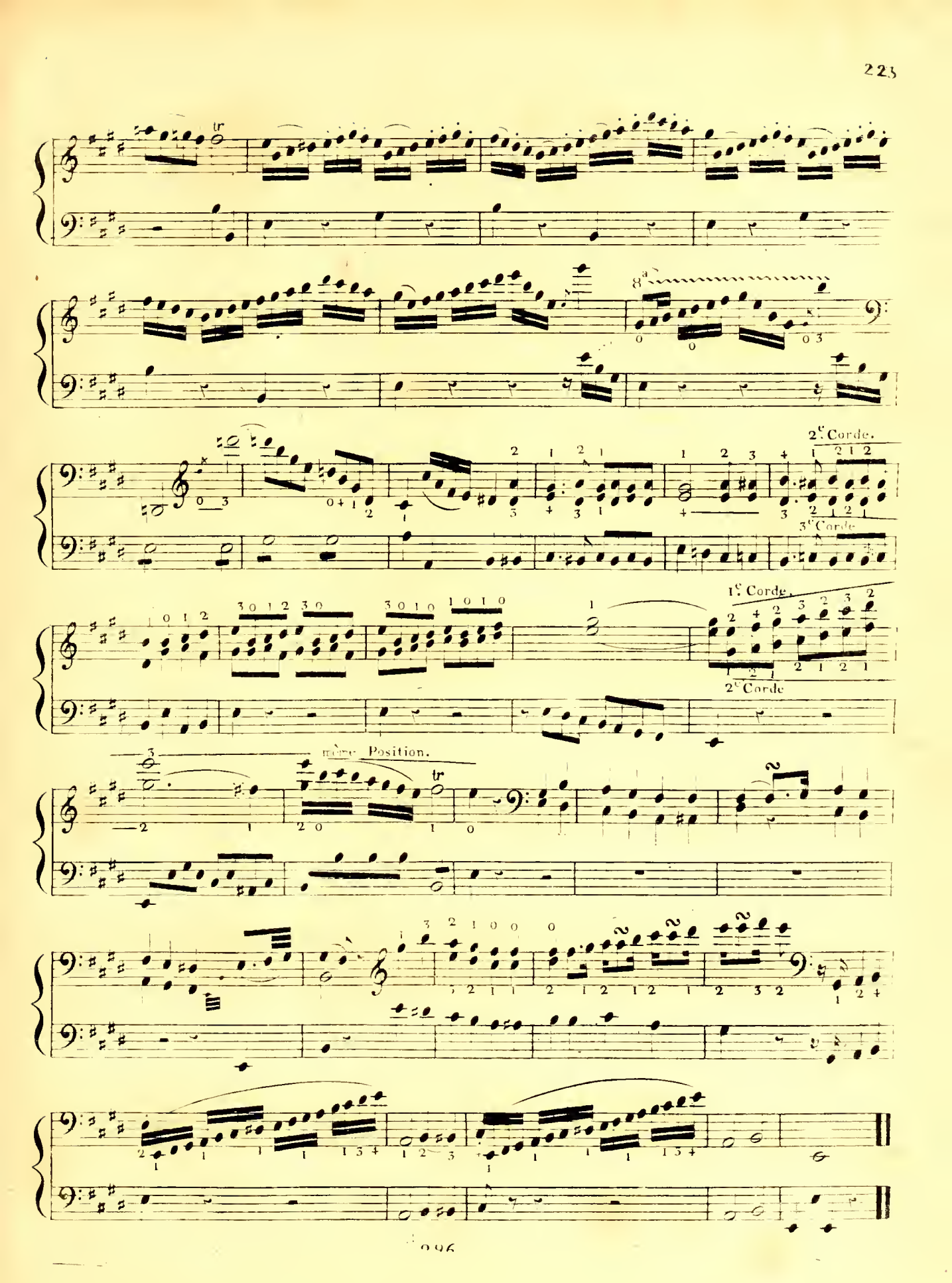



1e Corde.
même Position.
même Position.

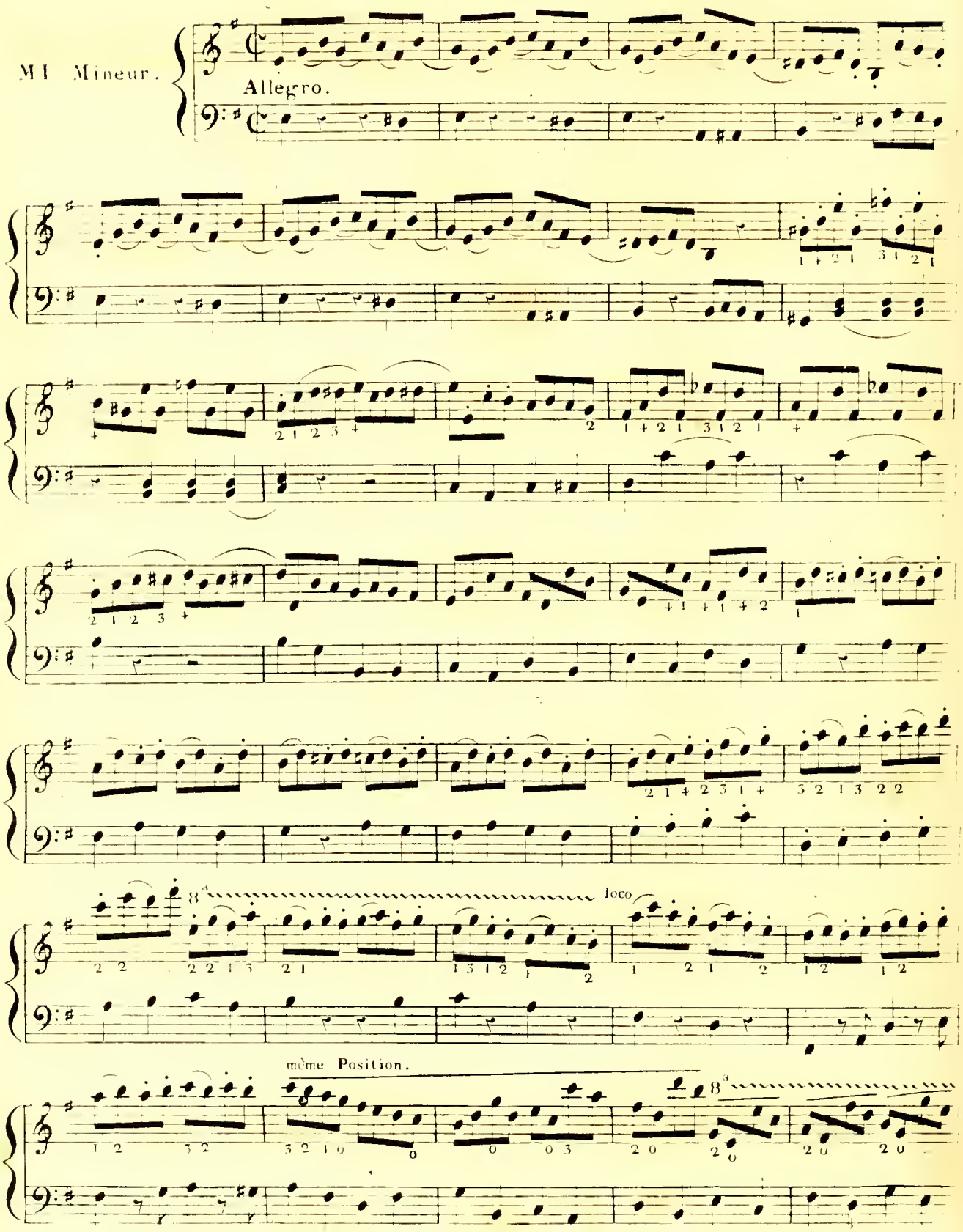

3e
2e
1e Corde.
p

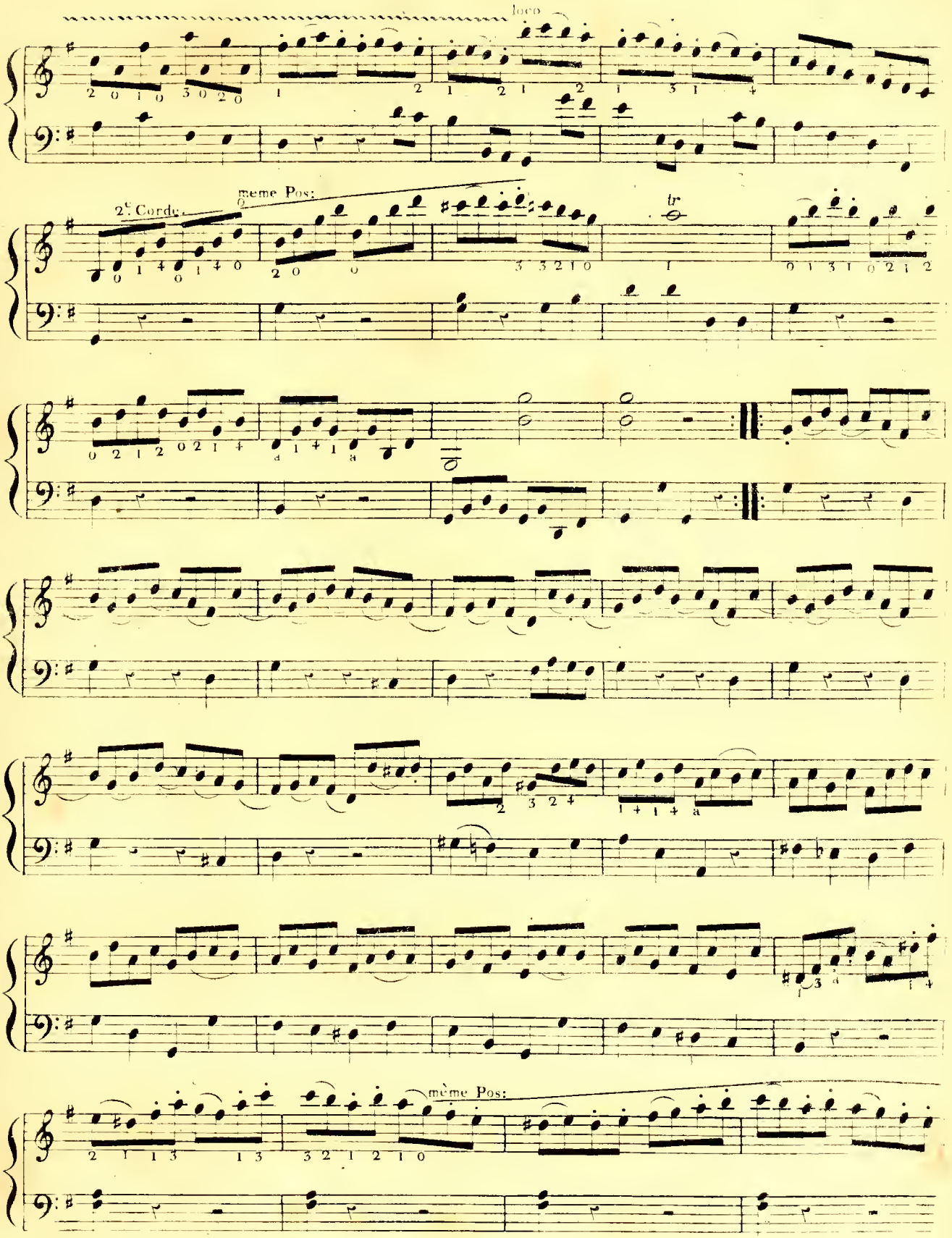

même Pos:
tr
1e Position.
5e Pos:
1e Pos:
2e
1e
3e
1e
2e
1e Pos:
2e Pos:
1e Pos:
F

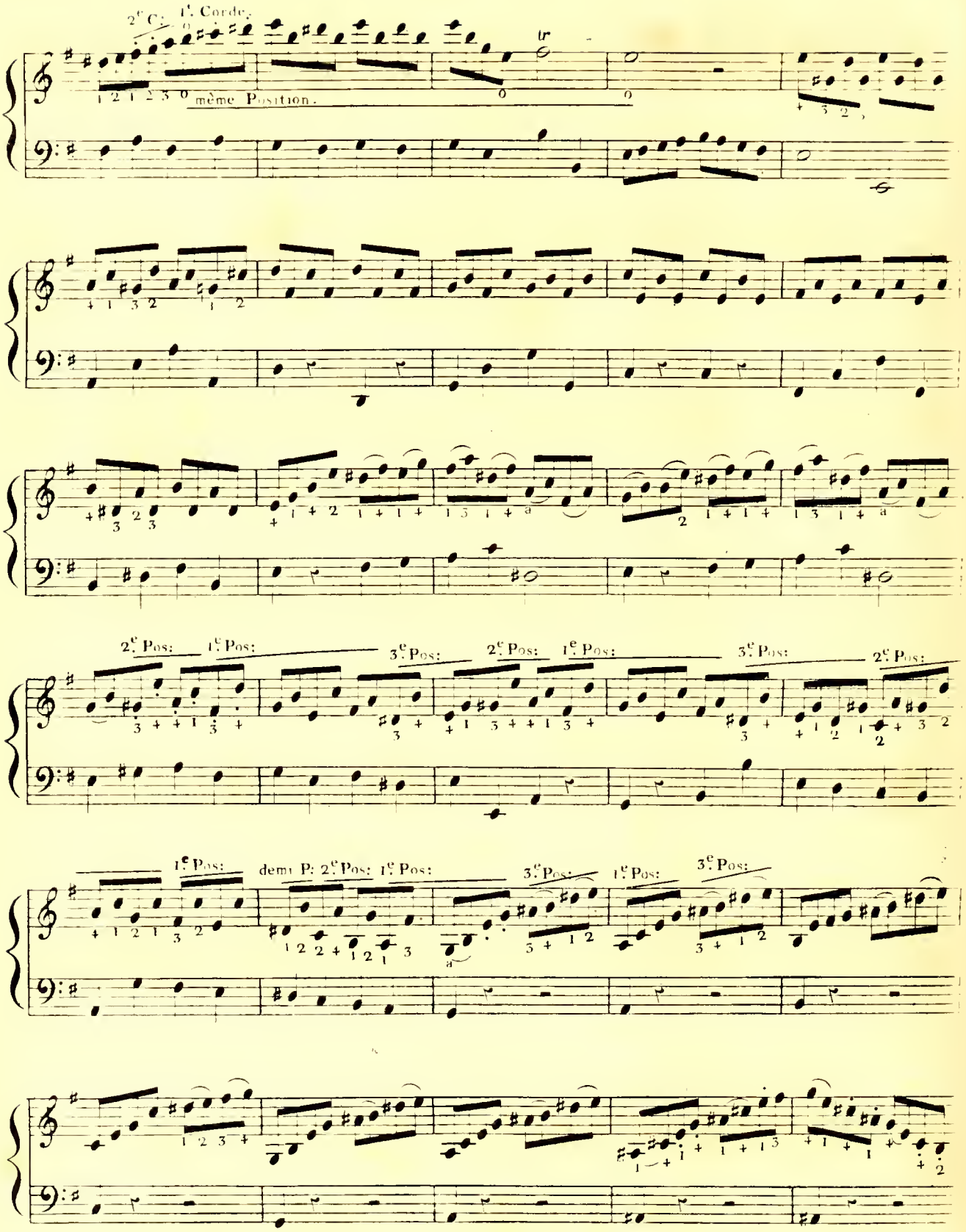

2e Corde.
1e Corde.
2e Corde.
1e
même Position.

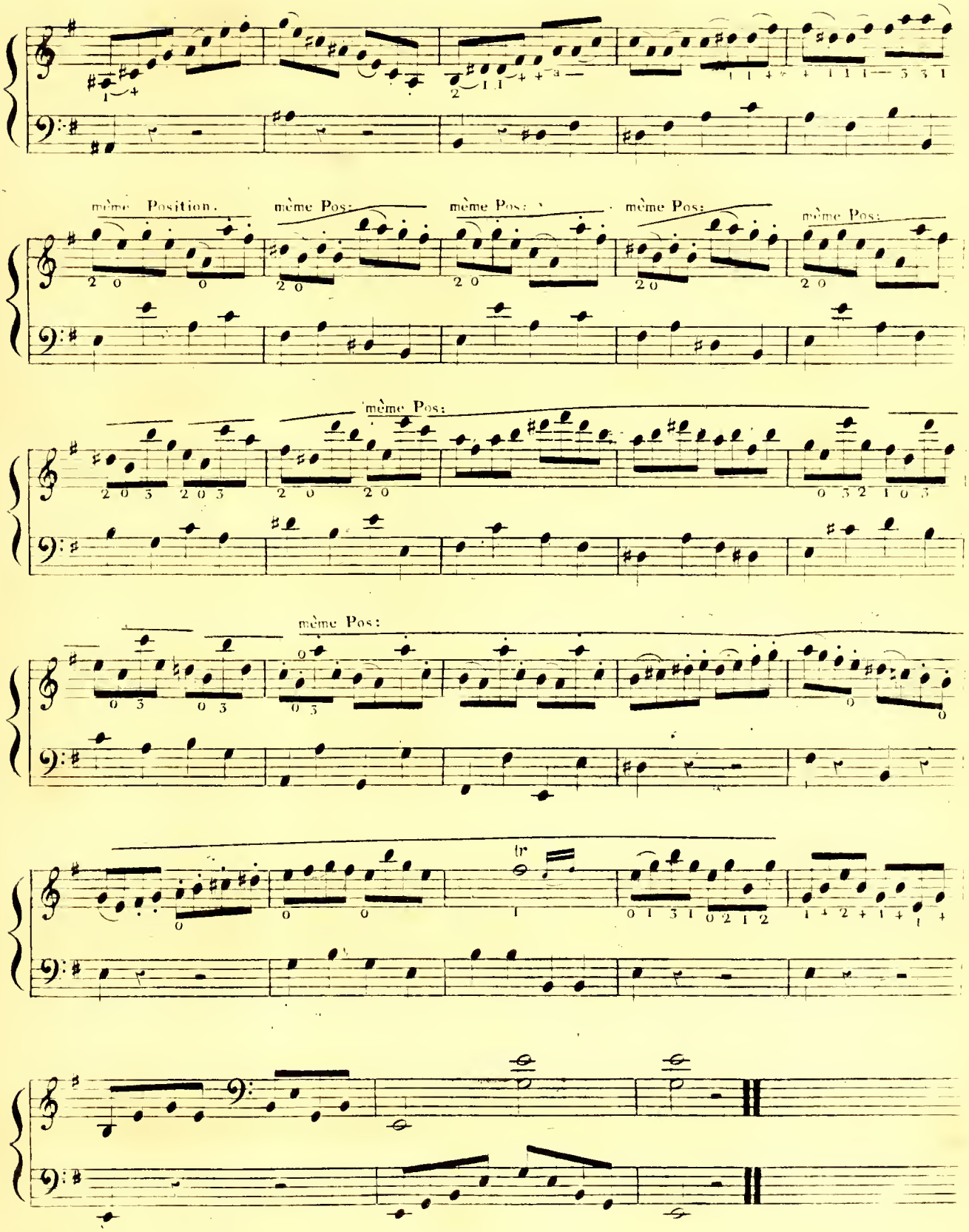

8a
2e Corde.
3e Corde
1e Corde.
2e Corde
même Position.

TREIZIÈME EXERCICE.

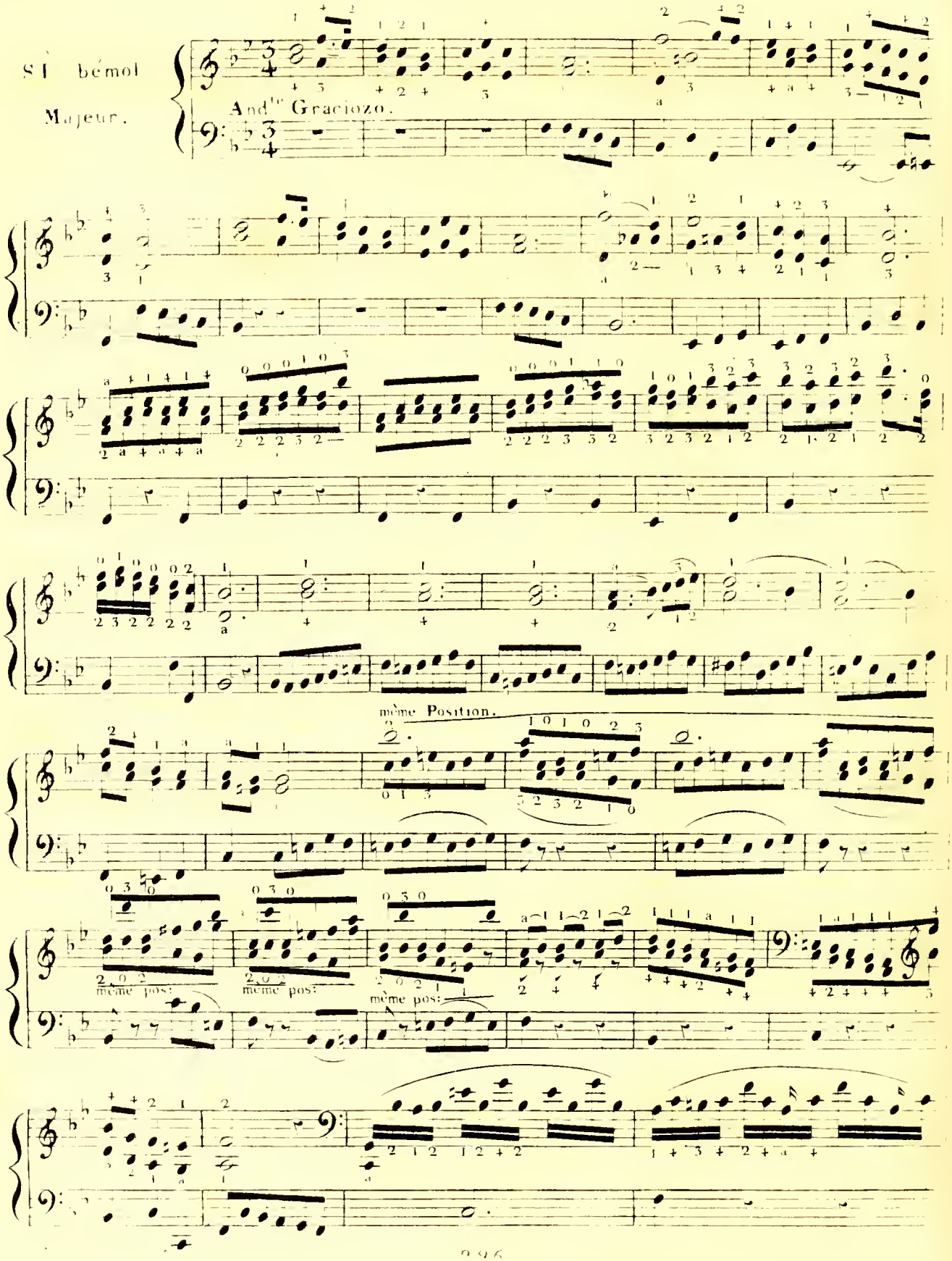


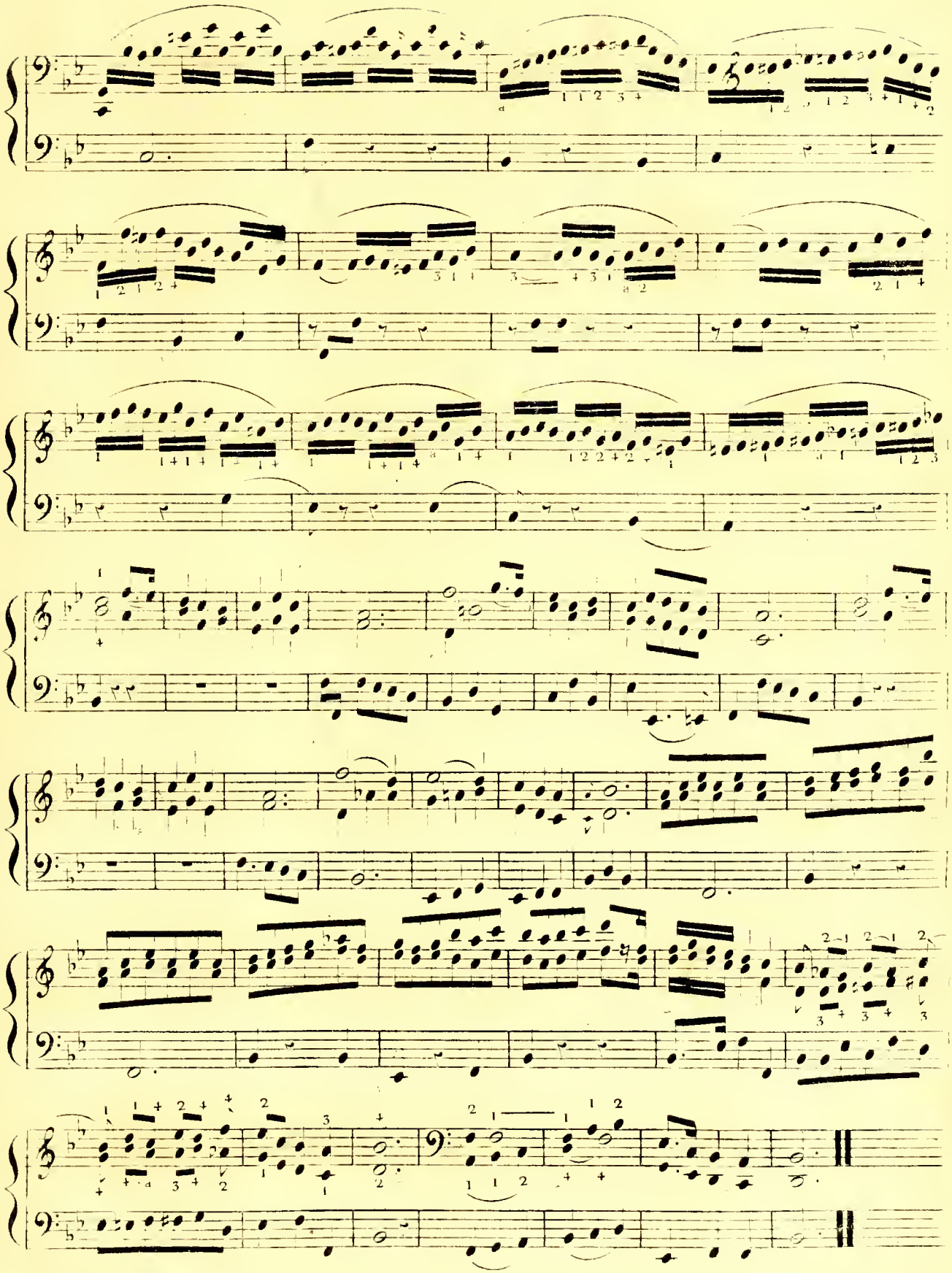

loco
2e Corde
meme Pos:
tr
même Pos:


2e C: 1e Corde.
même Position.
2e Pos: 1e Pos:
3e Pos:
2e Pos: 1e Pos:
3e Pos:
2e Pos:
1e Pos:
demi P: 2e Pos: 1e Pos:
3e Pos:
1e Pos:
3e Pos:


même Position.
même Pos:
même Pos:
même Pos:
même Pos:
même Pos:
même Pos:
tr

QUATORZIEME EXERCICE



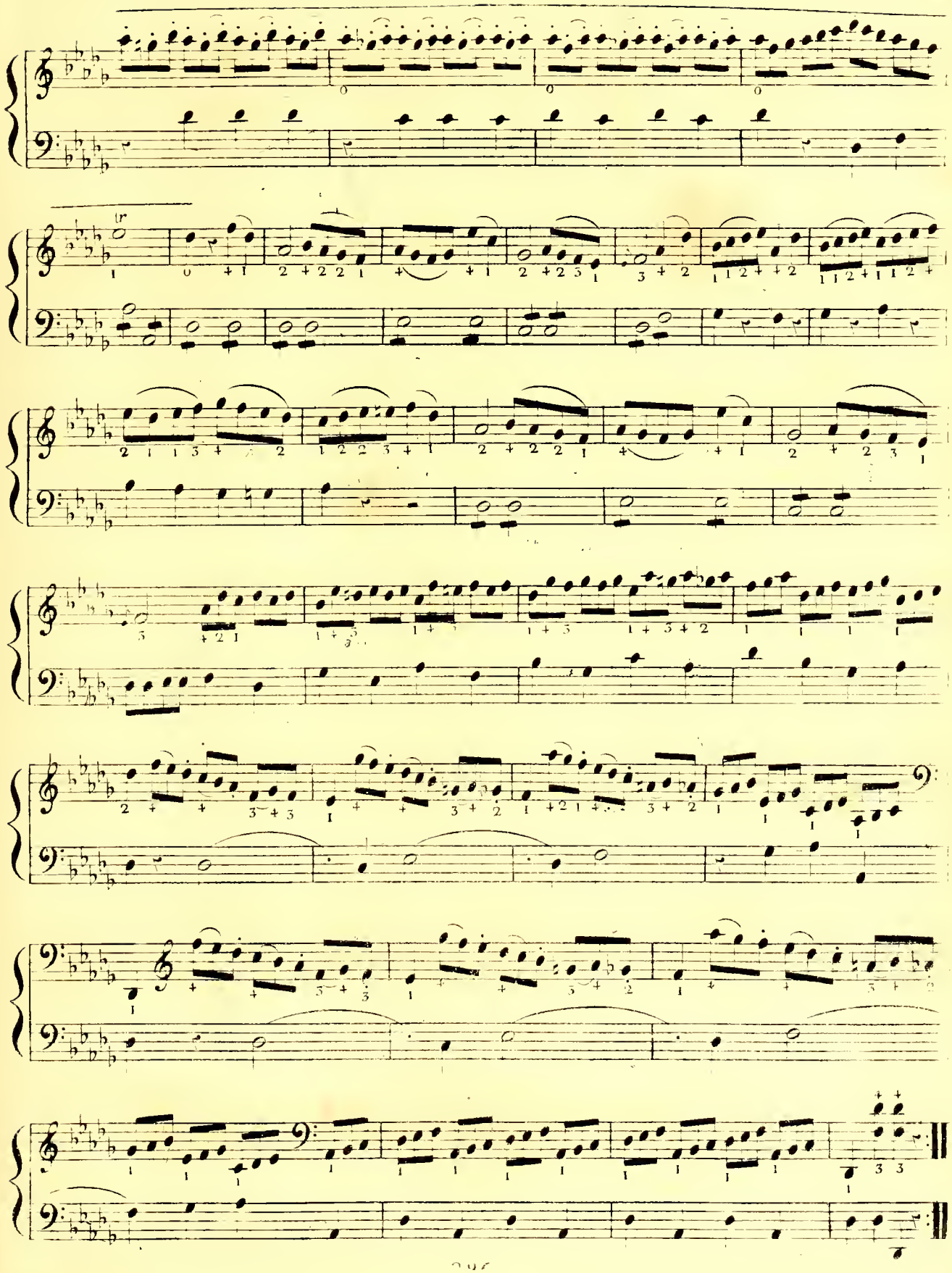


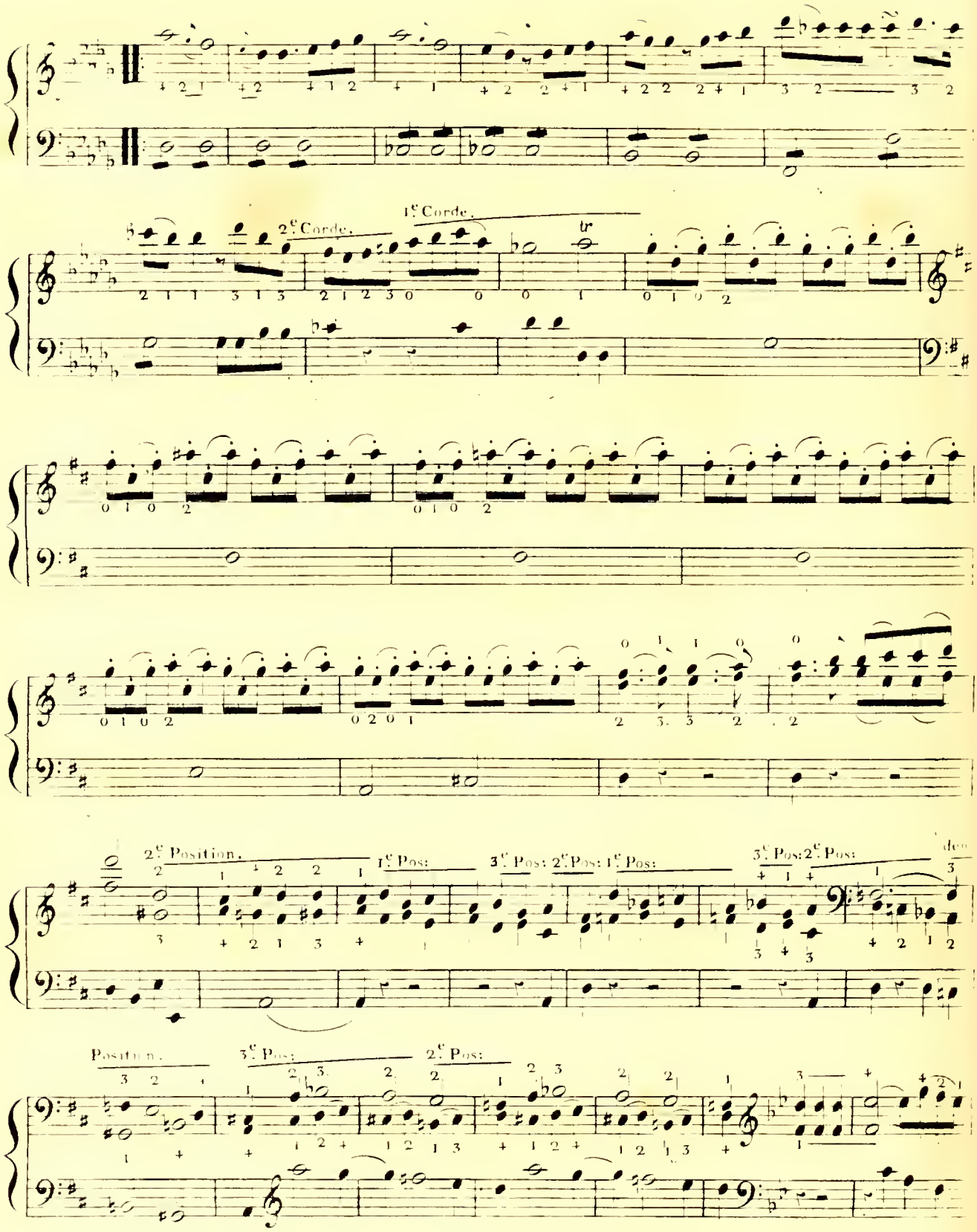
QUINZIEME EXERCICE.

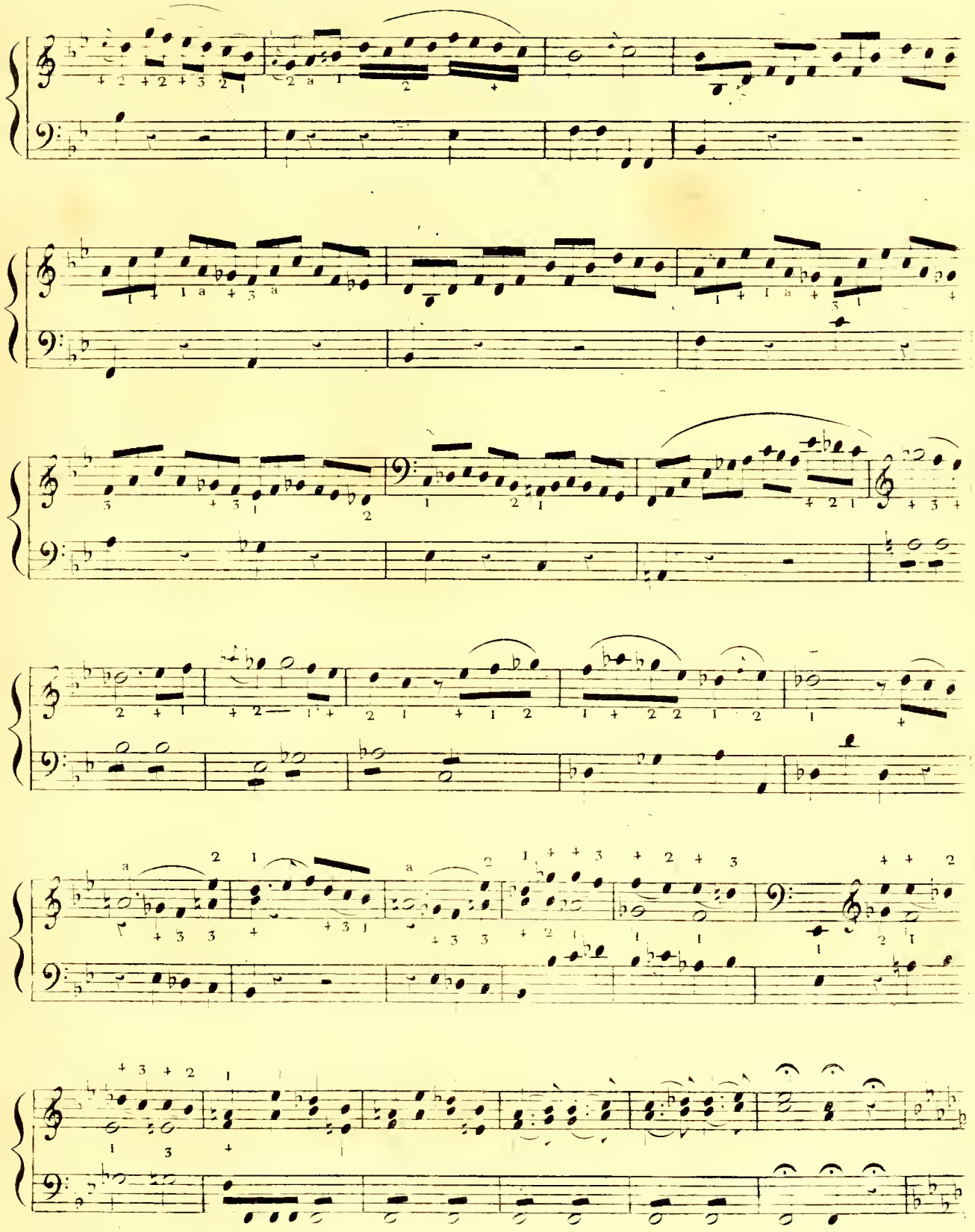
Allegro.

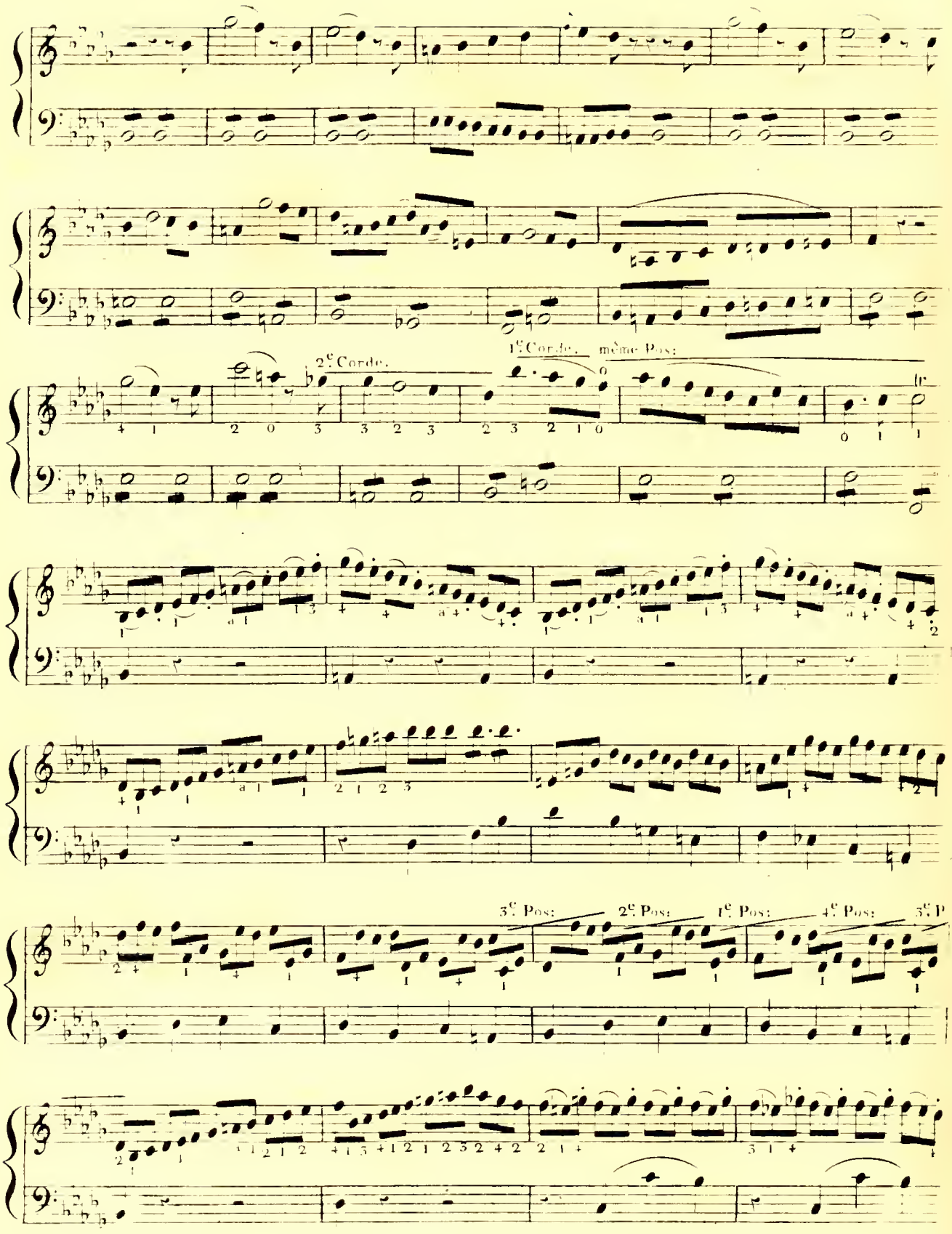
SI bémol Mineur.

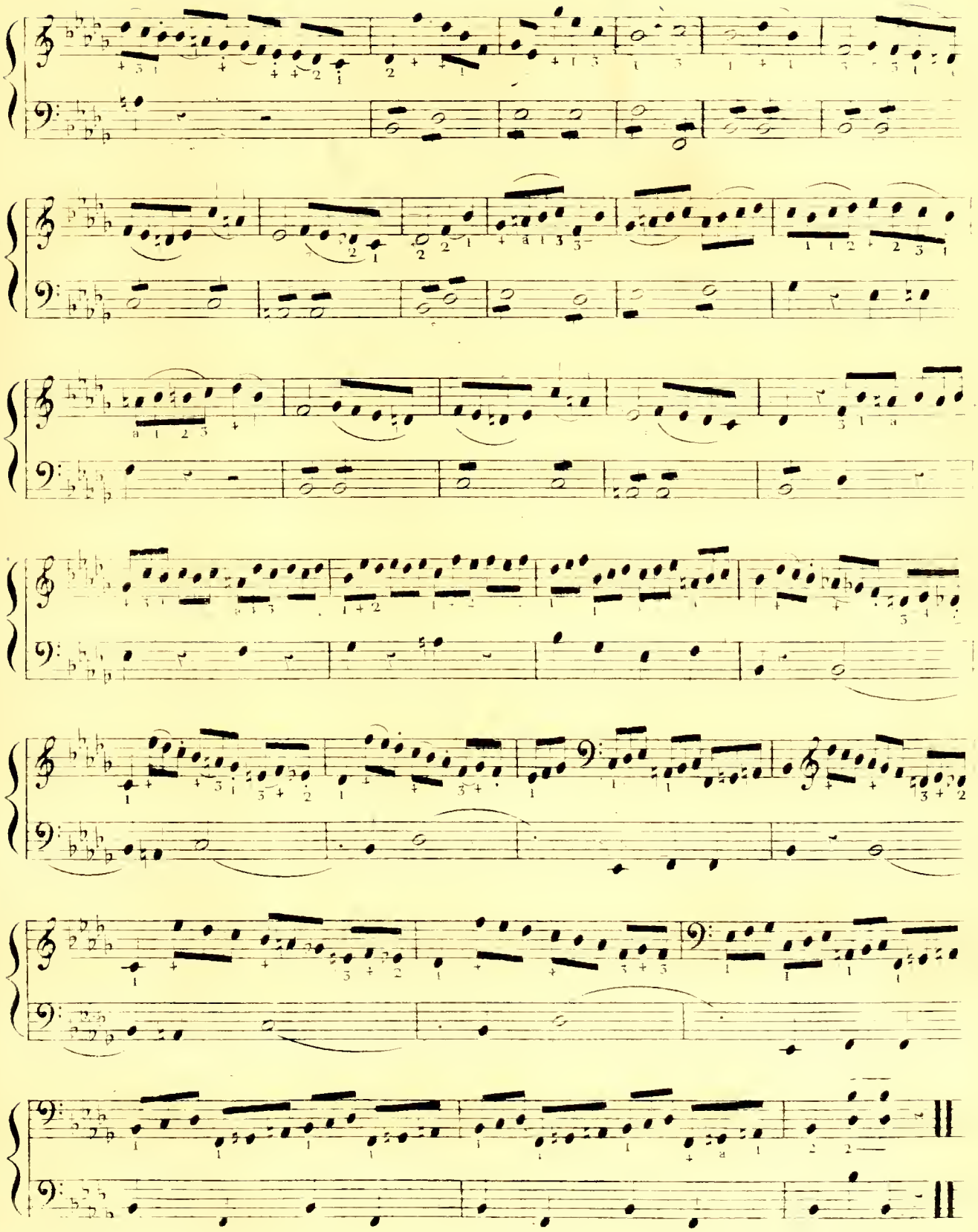
même Pos:


tr

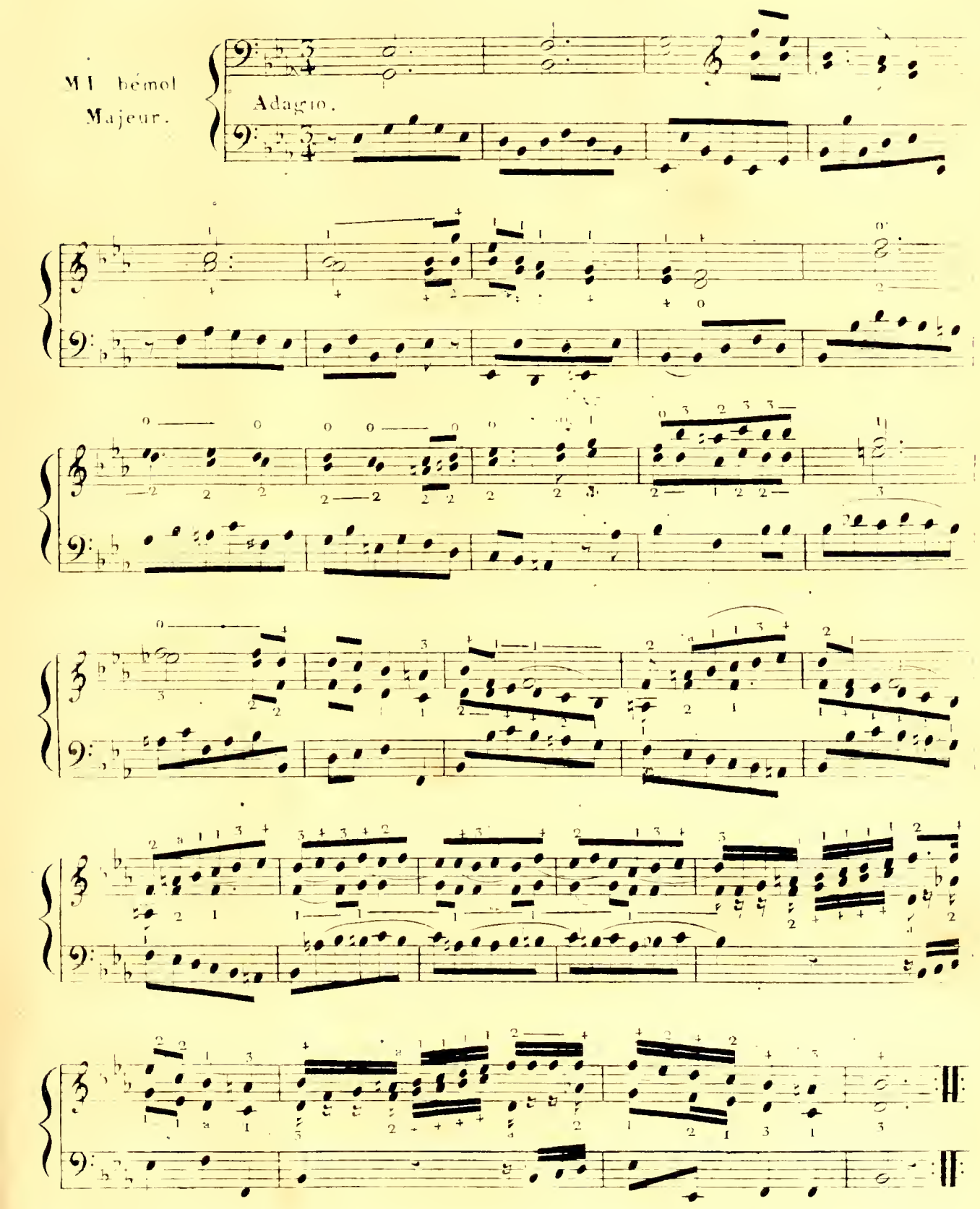

2e Corde.
1e Corde.
tr
2e Position.
1e Pos:
3e Pos: 2e Pos: 1e Pos:
3e Pos: 2e Pos:
Position.
3e Pos:
2e Pos:

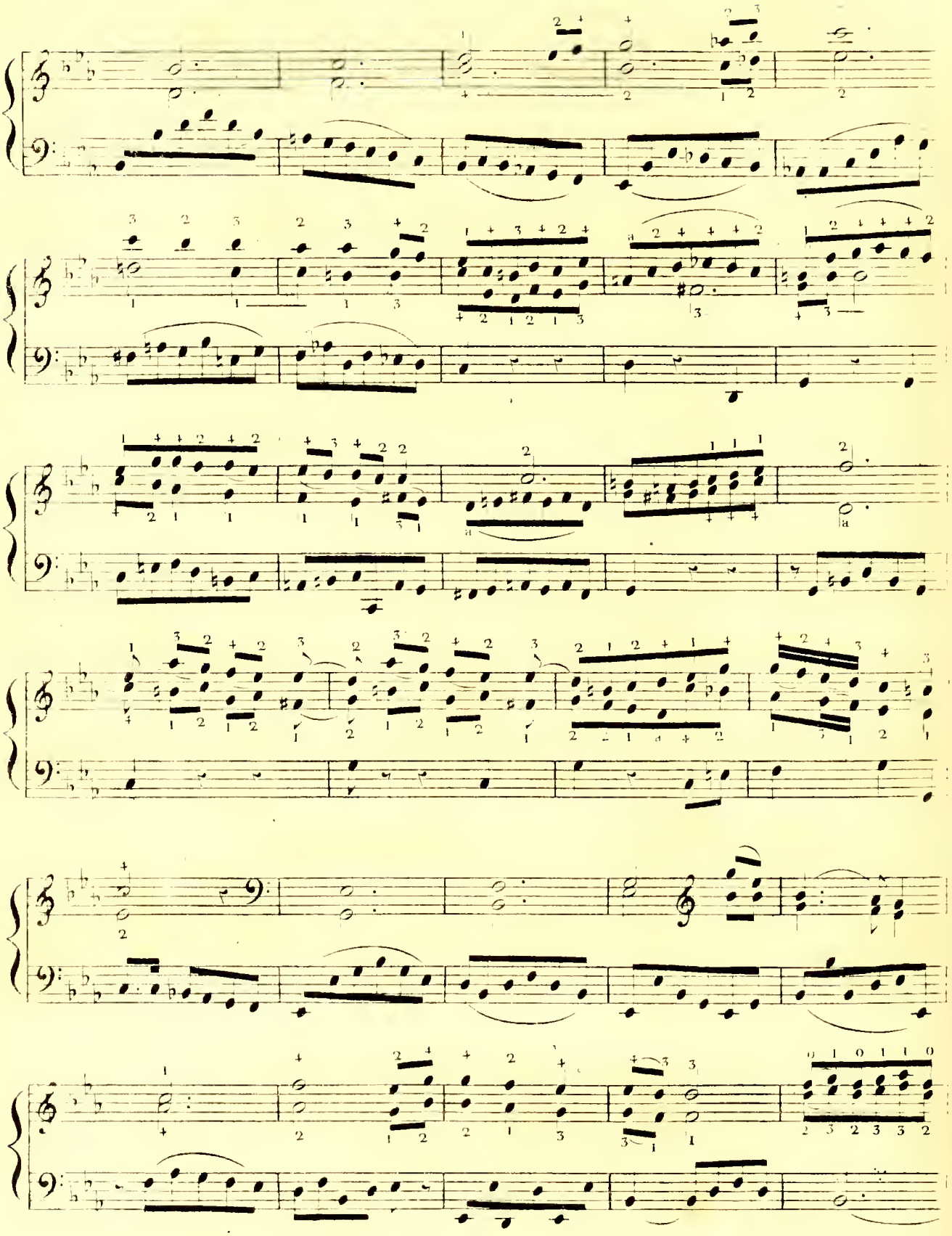


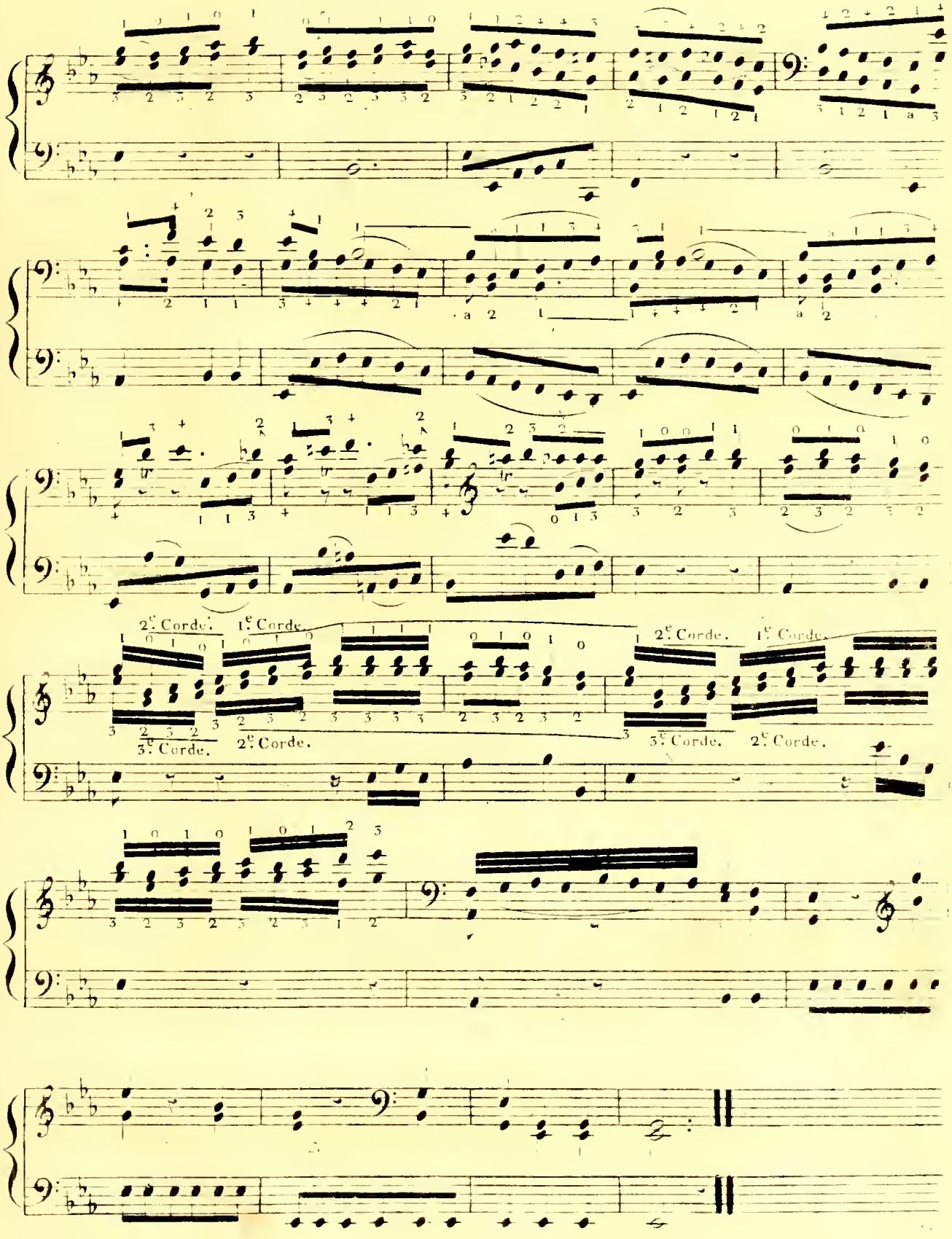

2e Corde.
1re Corde. même Pos:
3e Pos:
2e Pos:
1e Pos:
4e Pos:



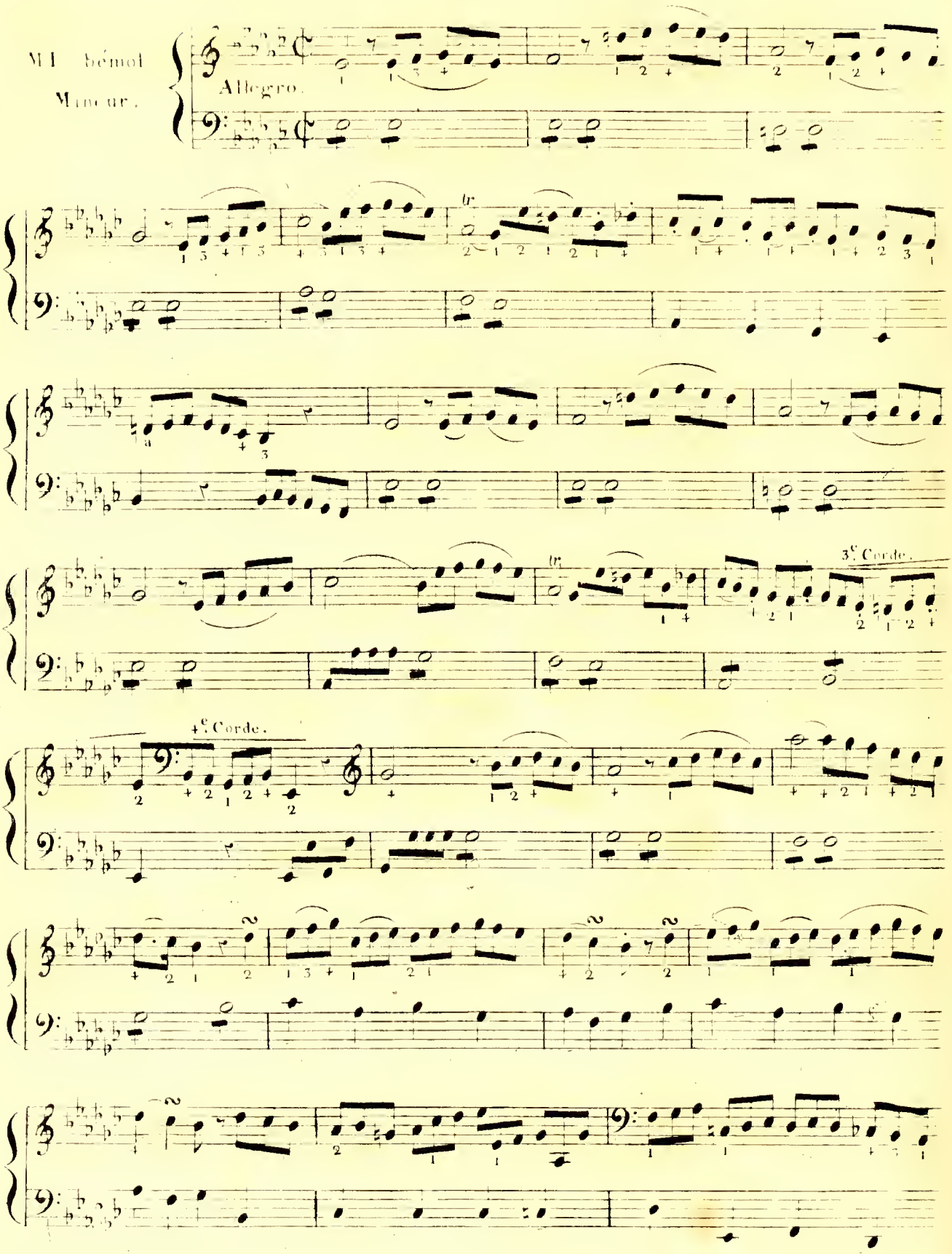
SEIZIEME EXERCICE.






a 2
a 2
2e Corde.
1e Corde.
3e Corde.
2e Corde.
2e Corde.
1e Corde.
3e Corde.
2e Corde.

DIX-SEPTIEME EXERCICE



même Position.

2e Corde.

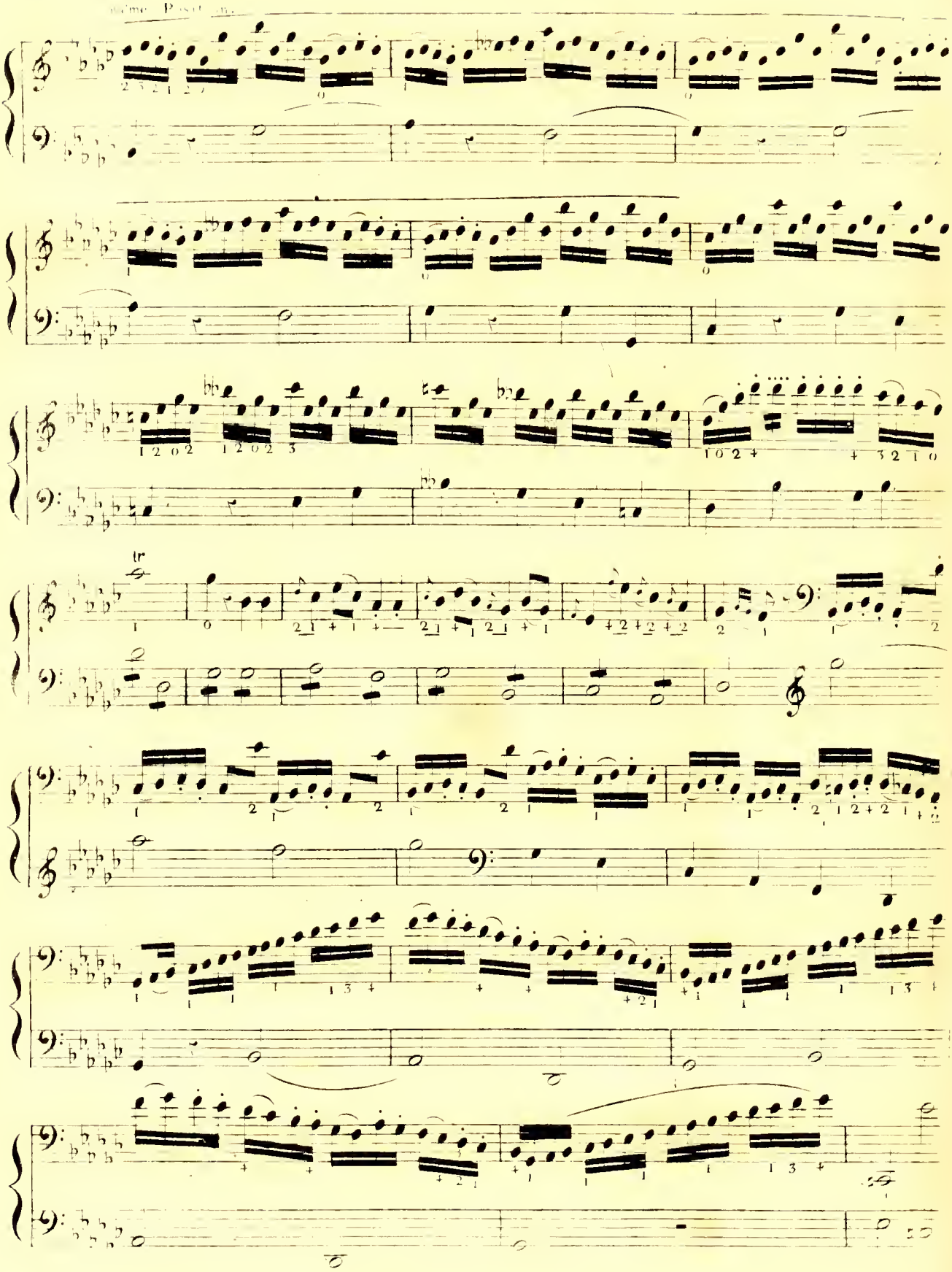
1e

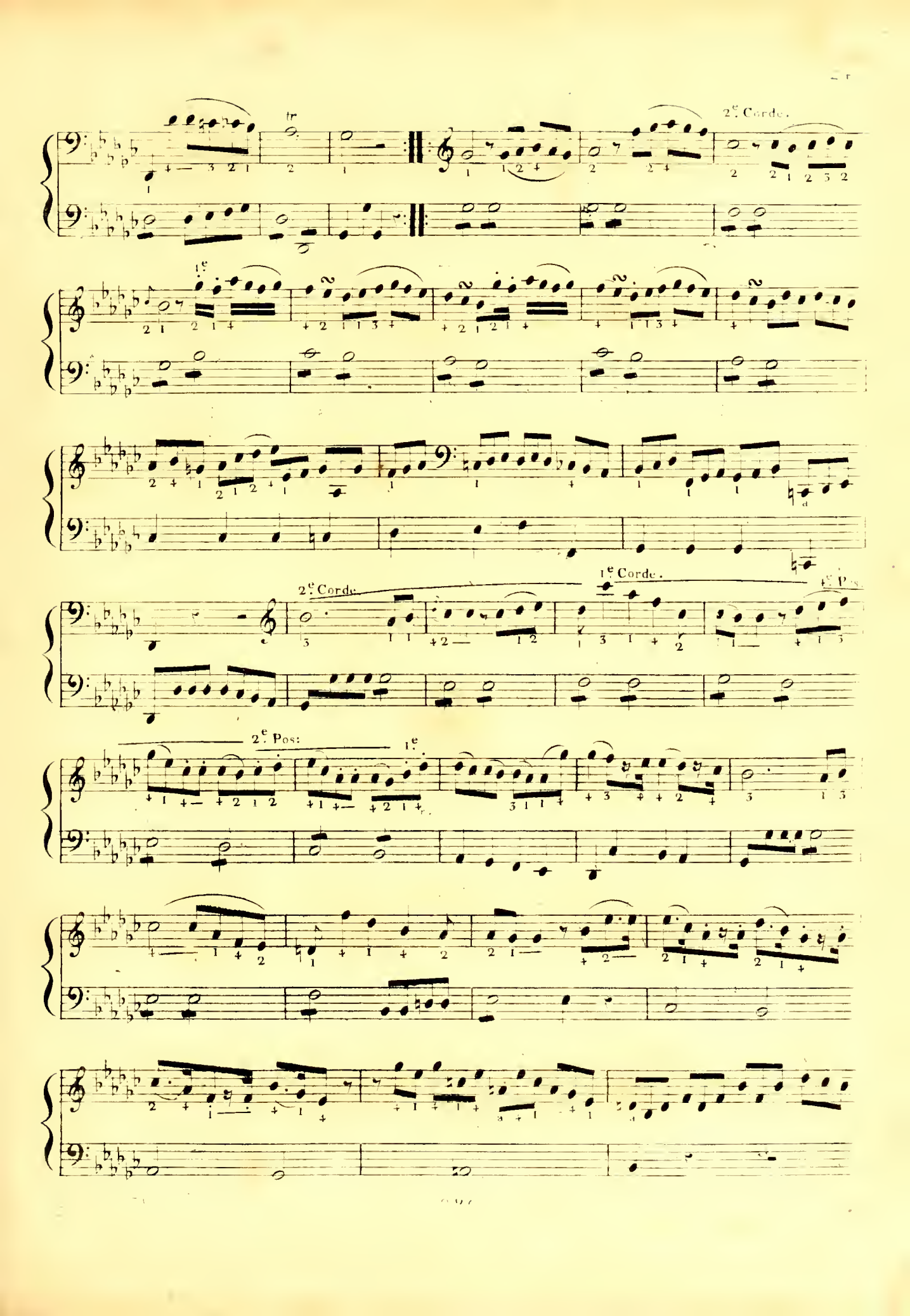
même Position.

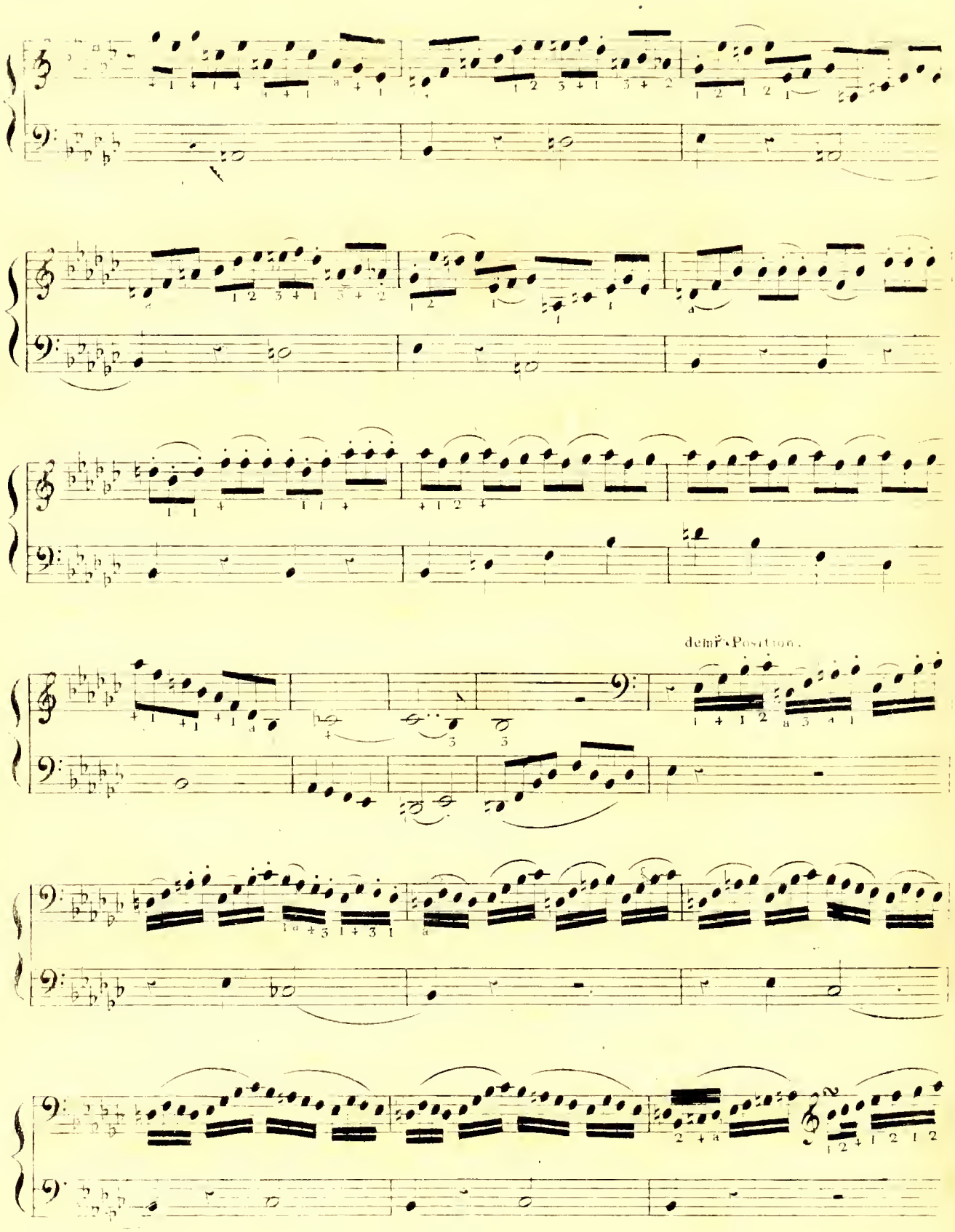
8va

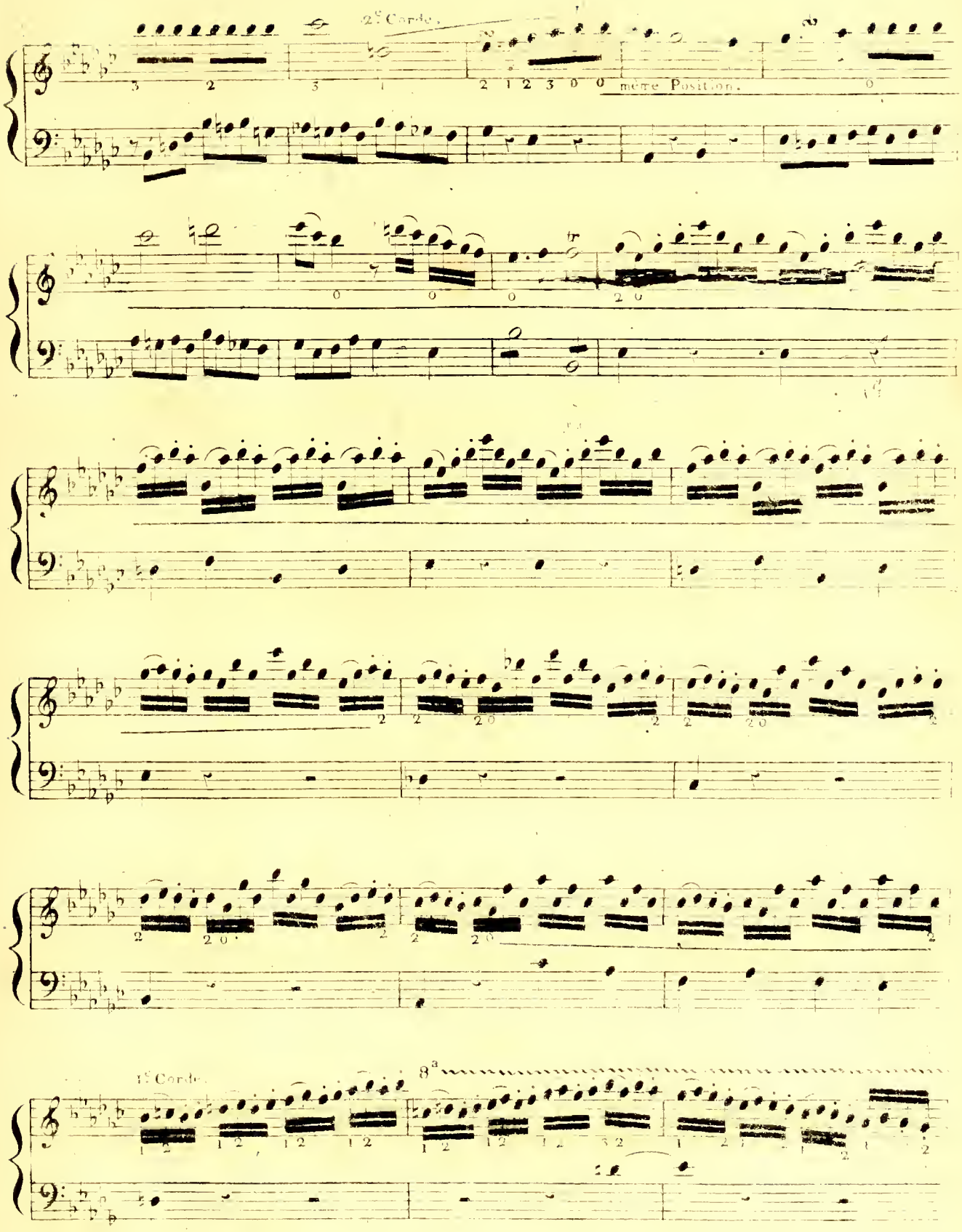
même Pos:

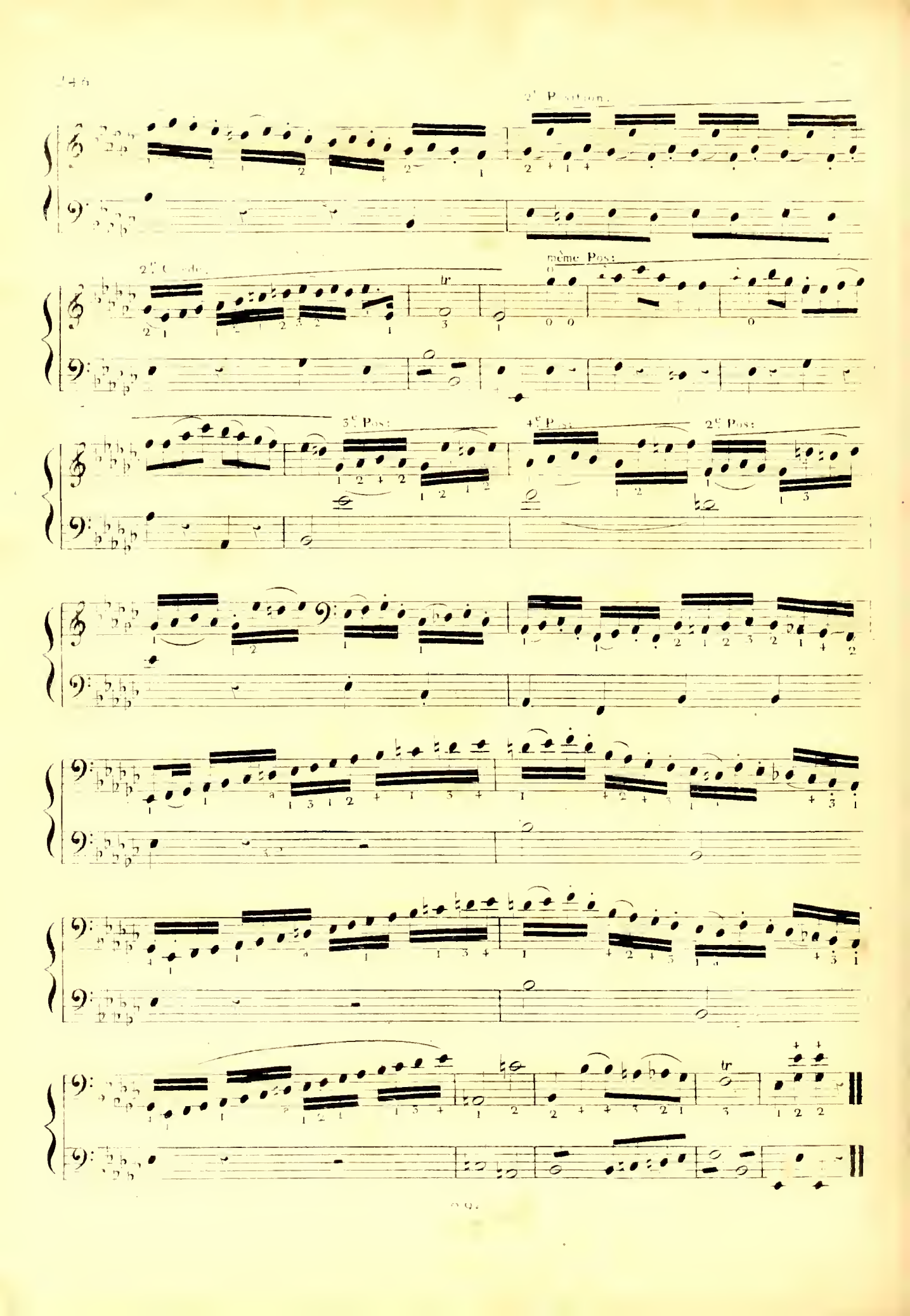
loco

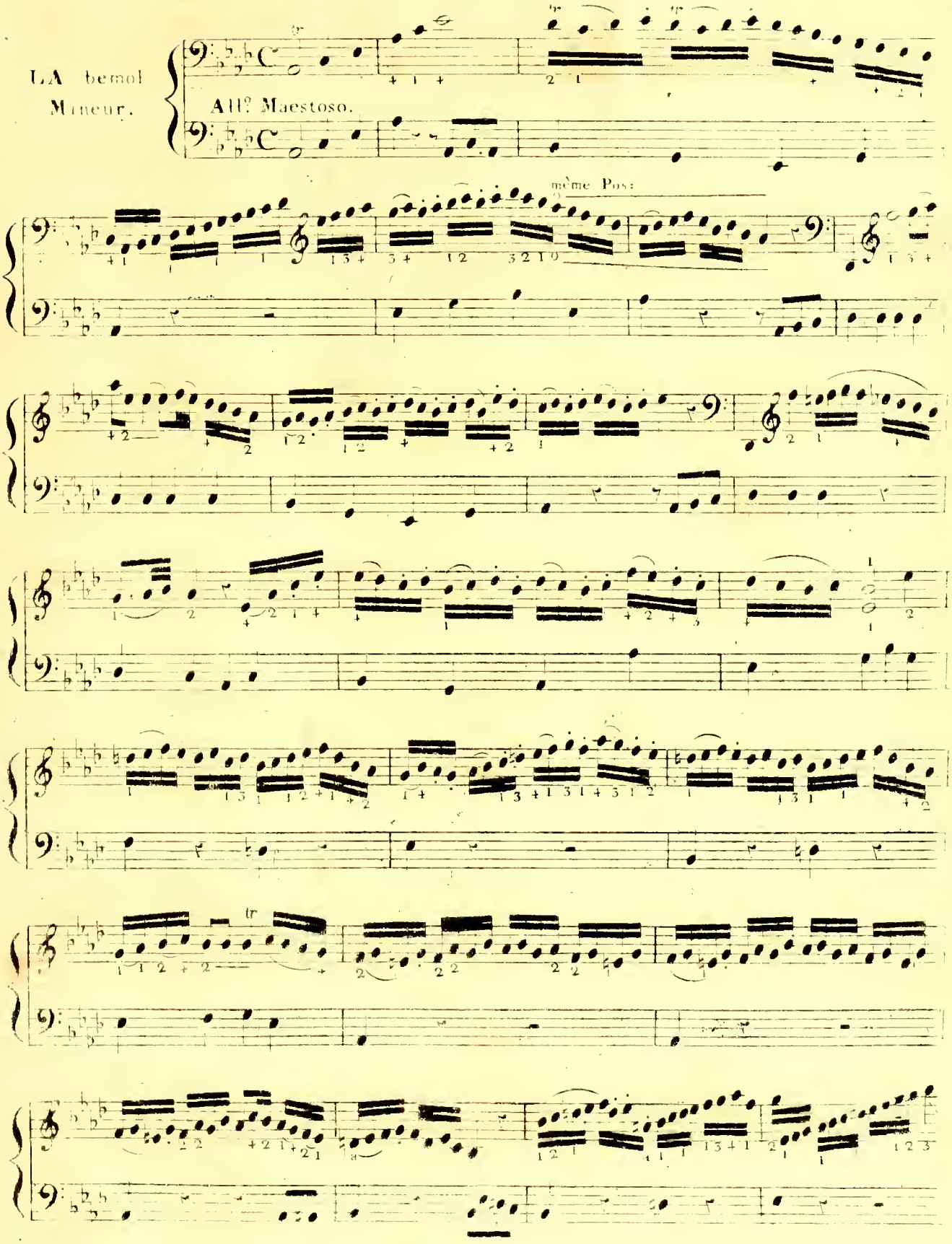

même Position.
tr

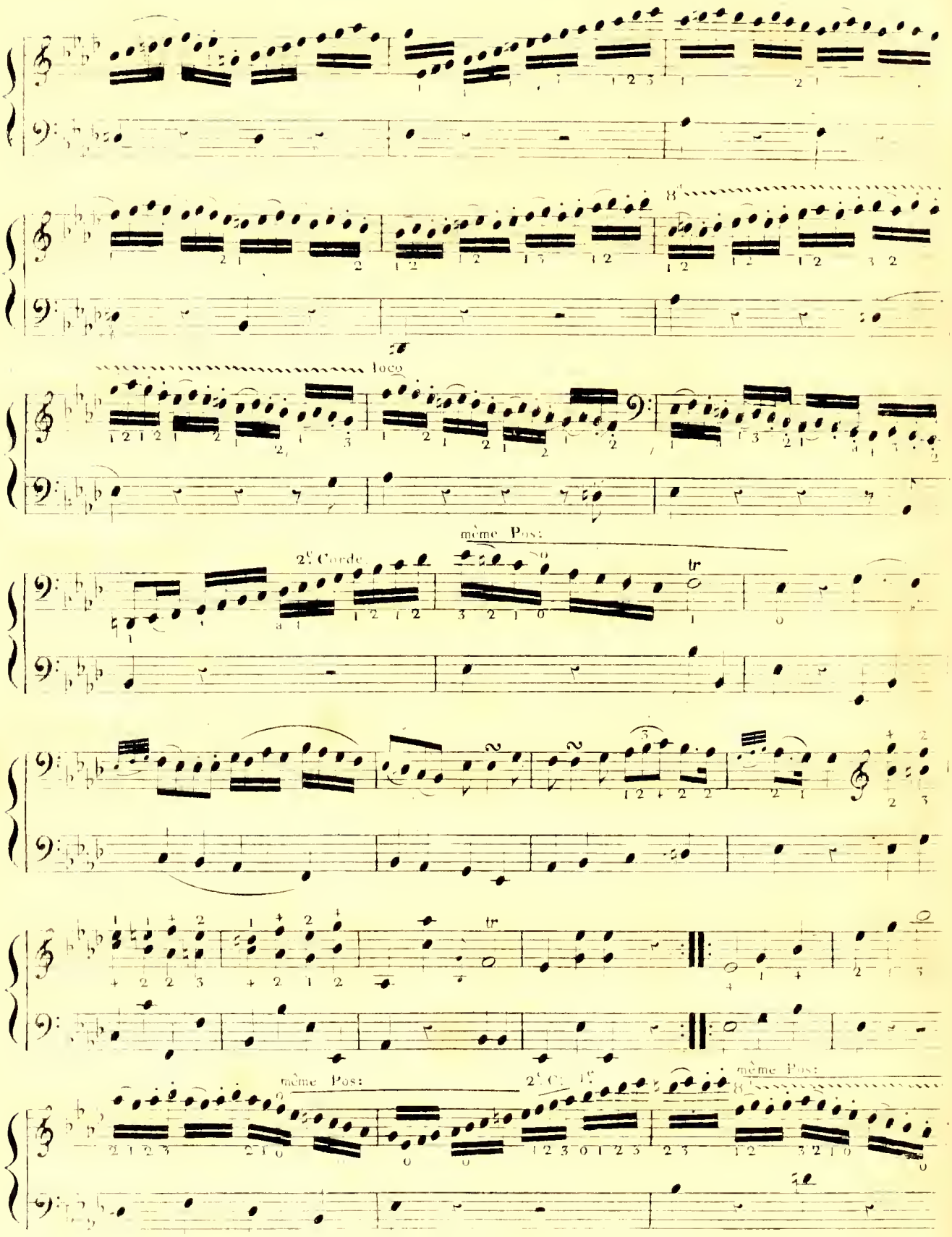

tr
2e Corde.
1e
2e Corde.
1e Corde.
2e Pos:
1e

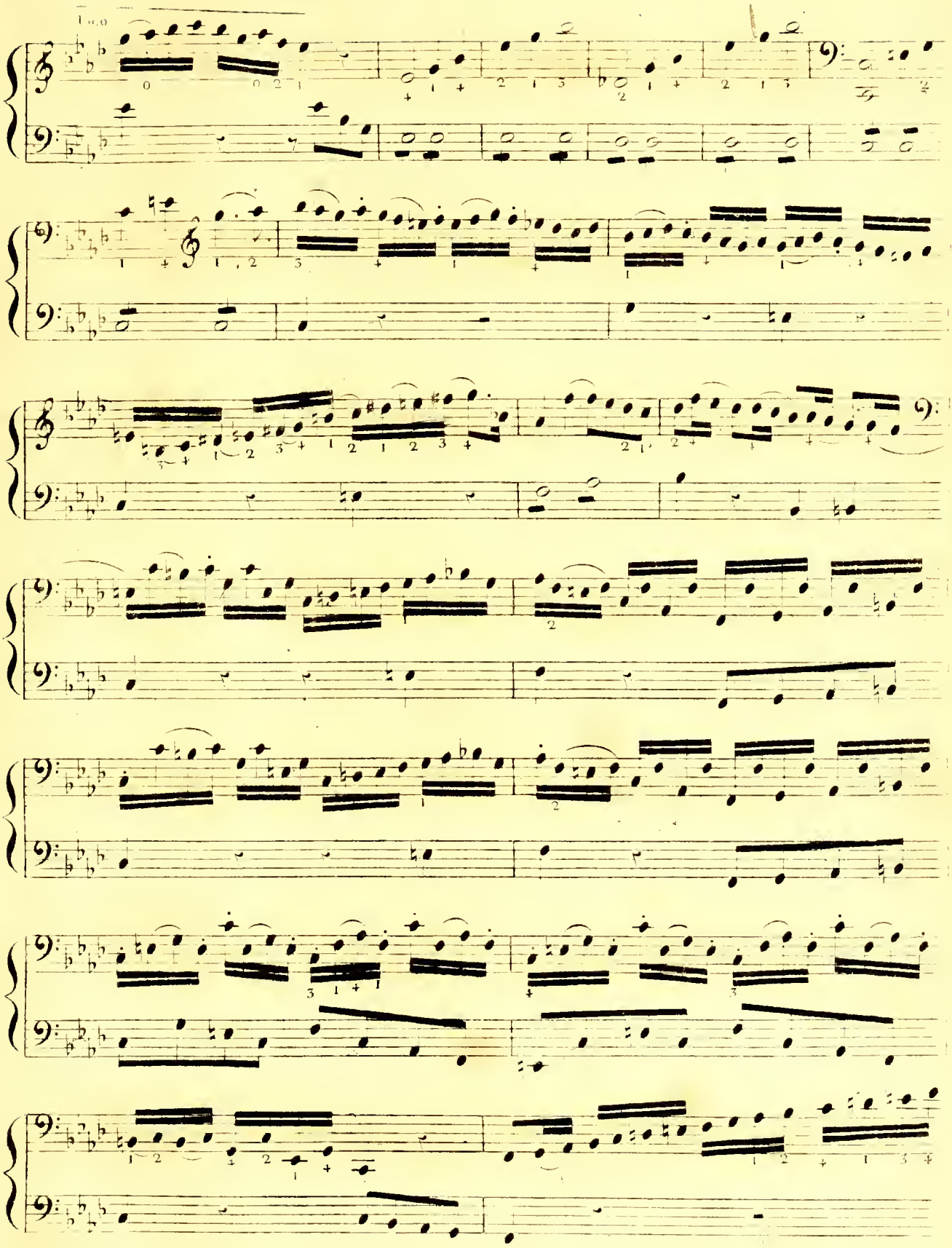

demi-Position.

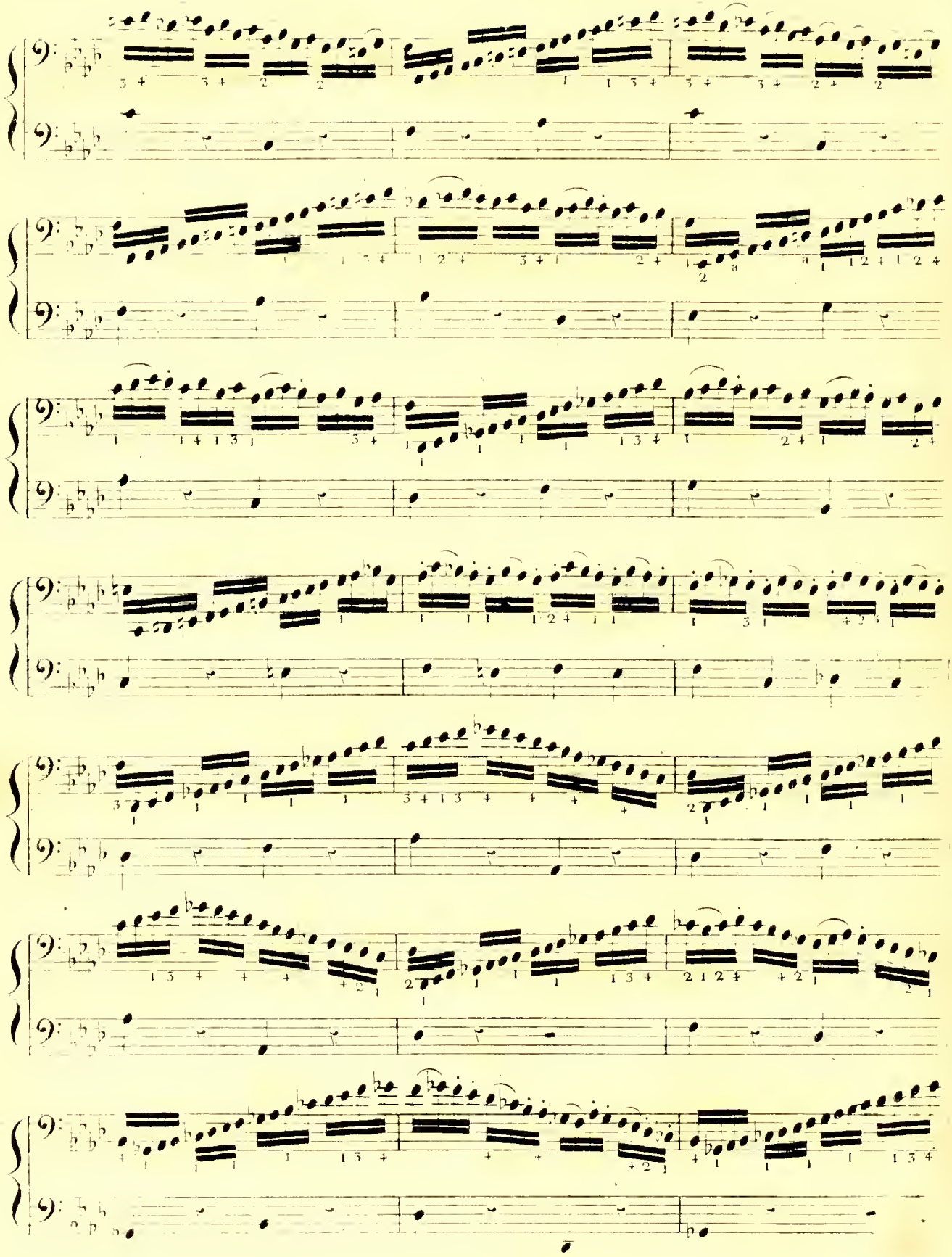

2e Corde.
mère Position.
1e Corde.
8a

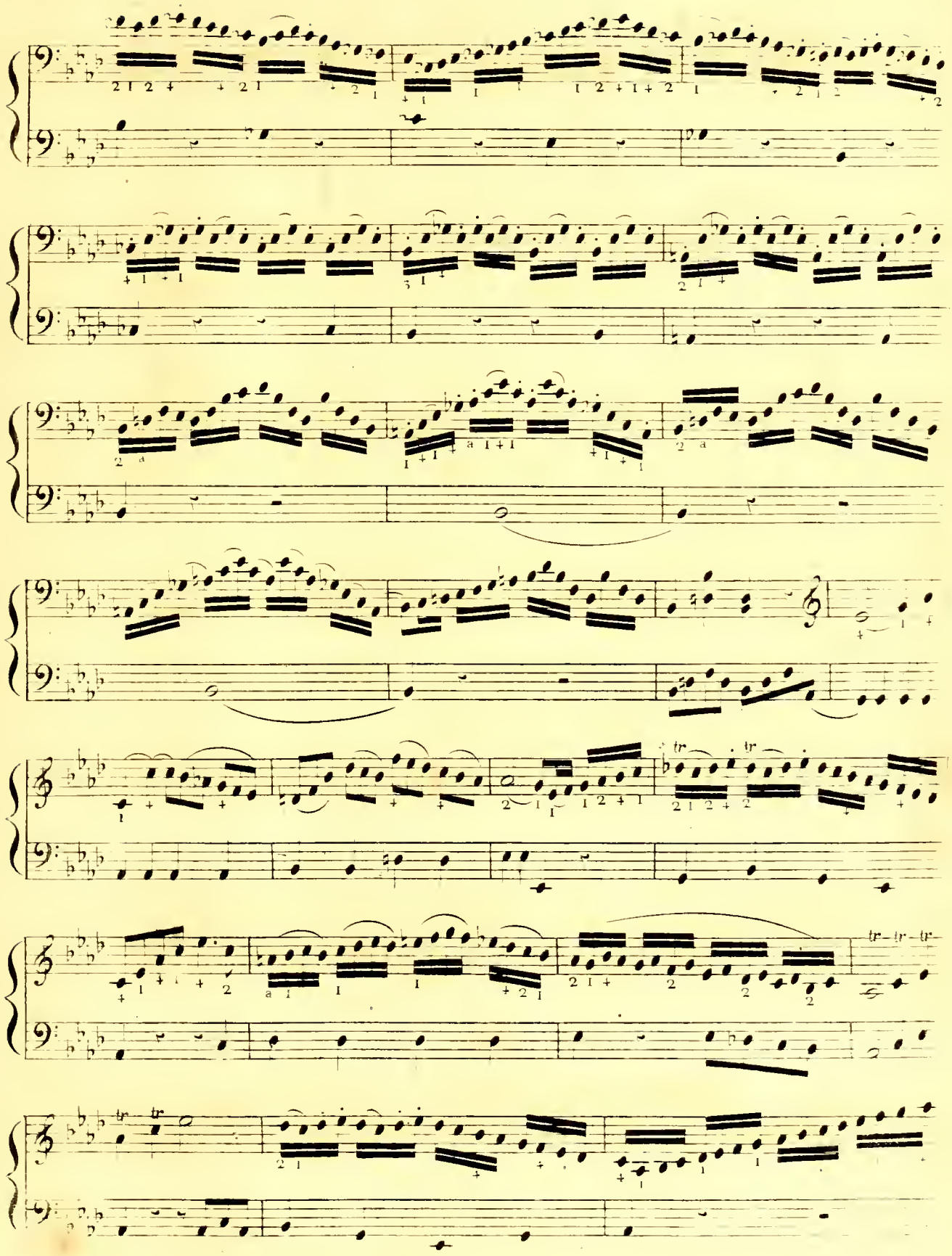

2e Position.
2e Corde.
tr
même Pos:
3e Pos:
4e Pos:
2e Pos:
tr

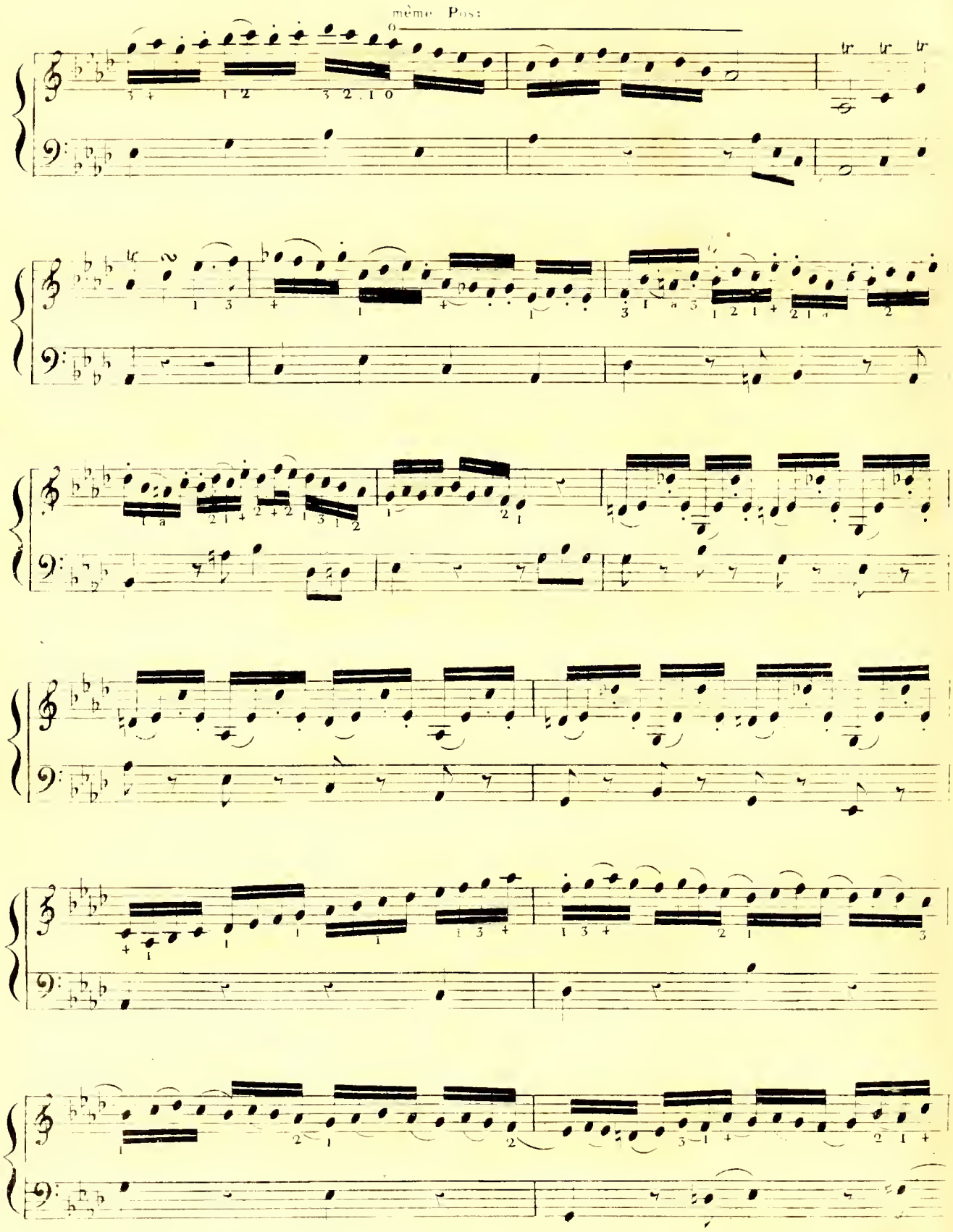

LA bemol
Mineur.
All.o Maestoso.
même Pos:

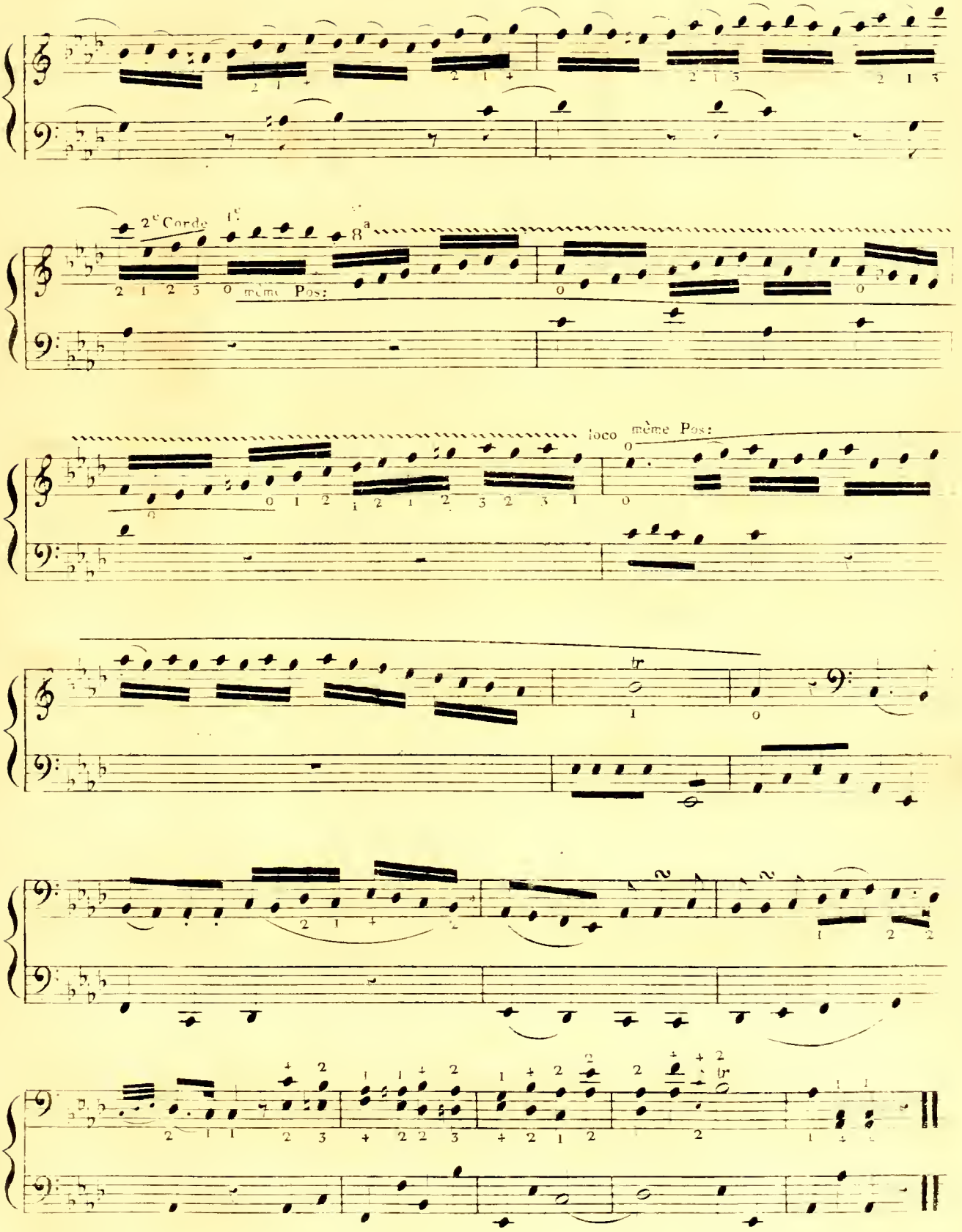

8va
loco
même Pos:
2e Corde
tr
tr
même Pos:
2e C. 1e
même Pos:








même Pos:

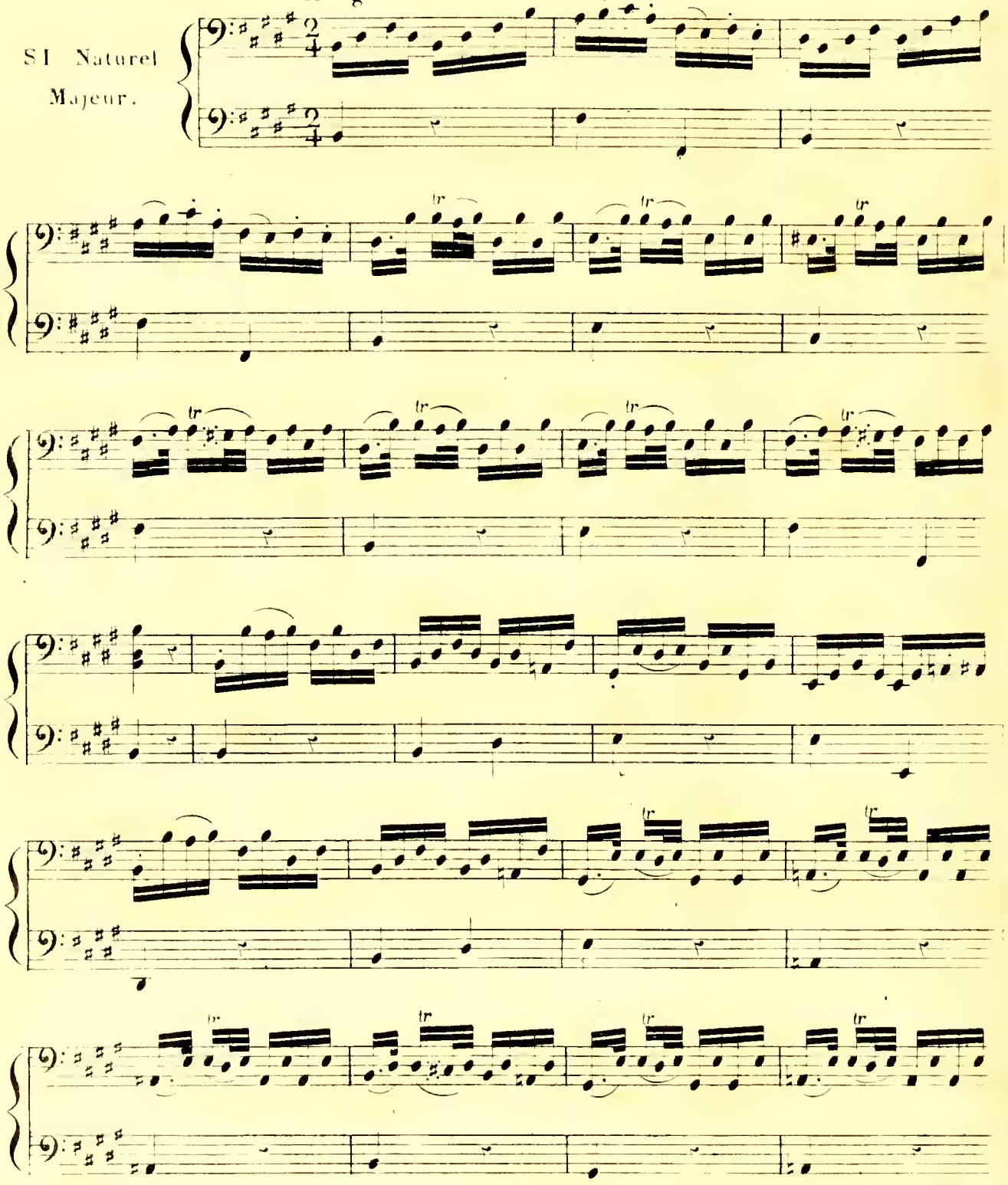

2e Corde
1e
8a
même Pos:
loco
même Pos:
tr
tr

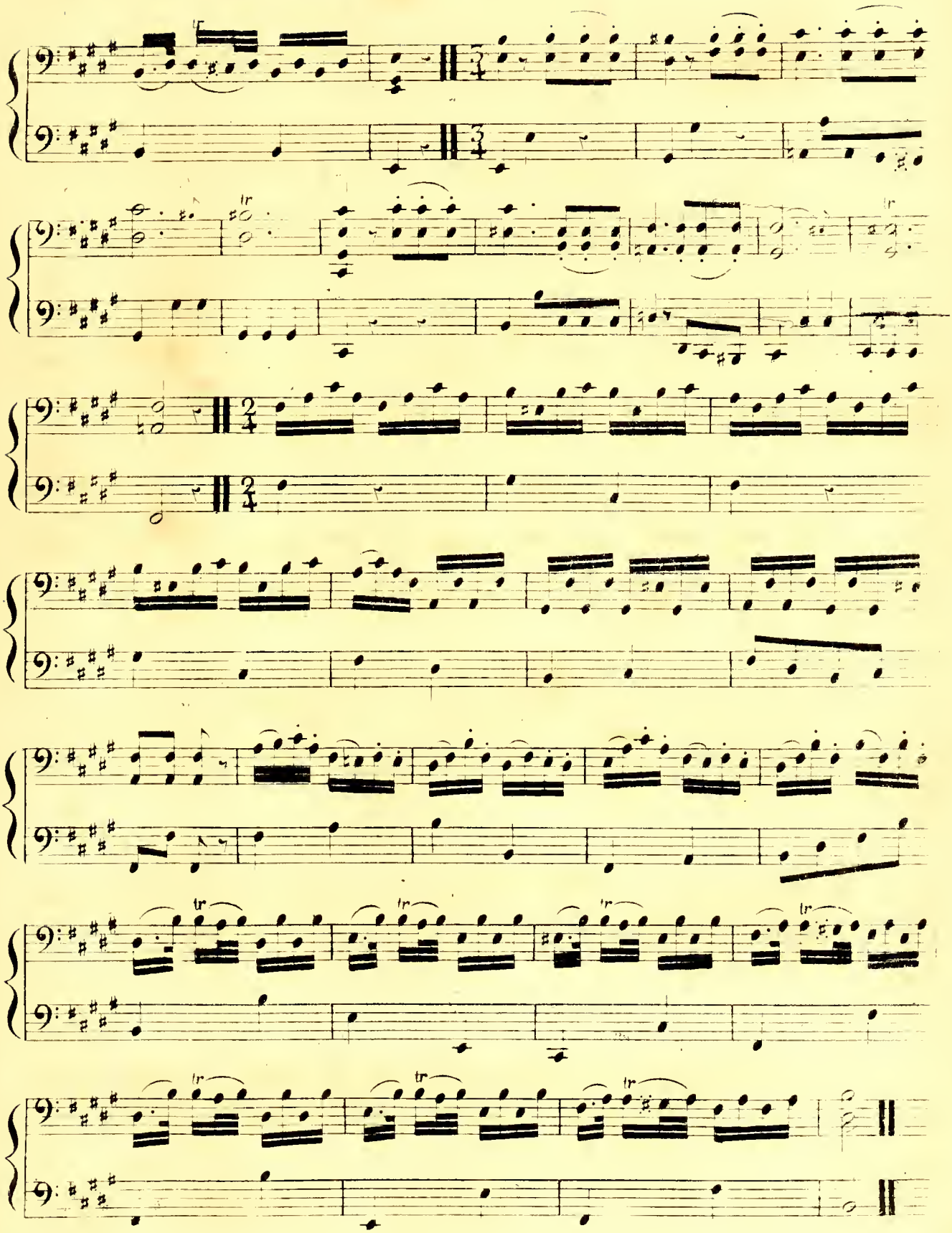
DIX-NEUVIÈME EXERCICE

Cette Piece doit se jouer toute entiere, à la demi-position, sans la quitter un instant.

Allegro.

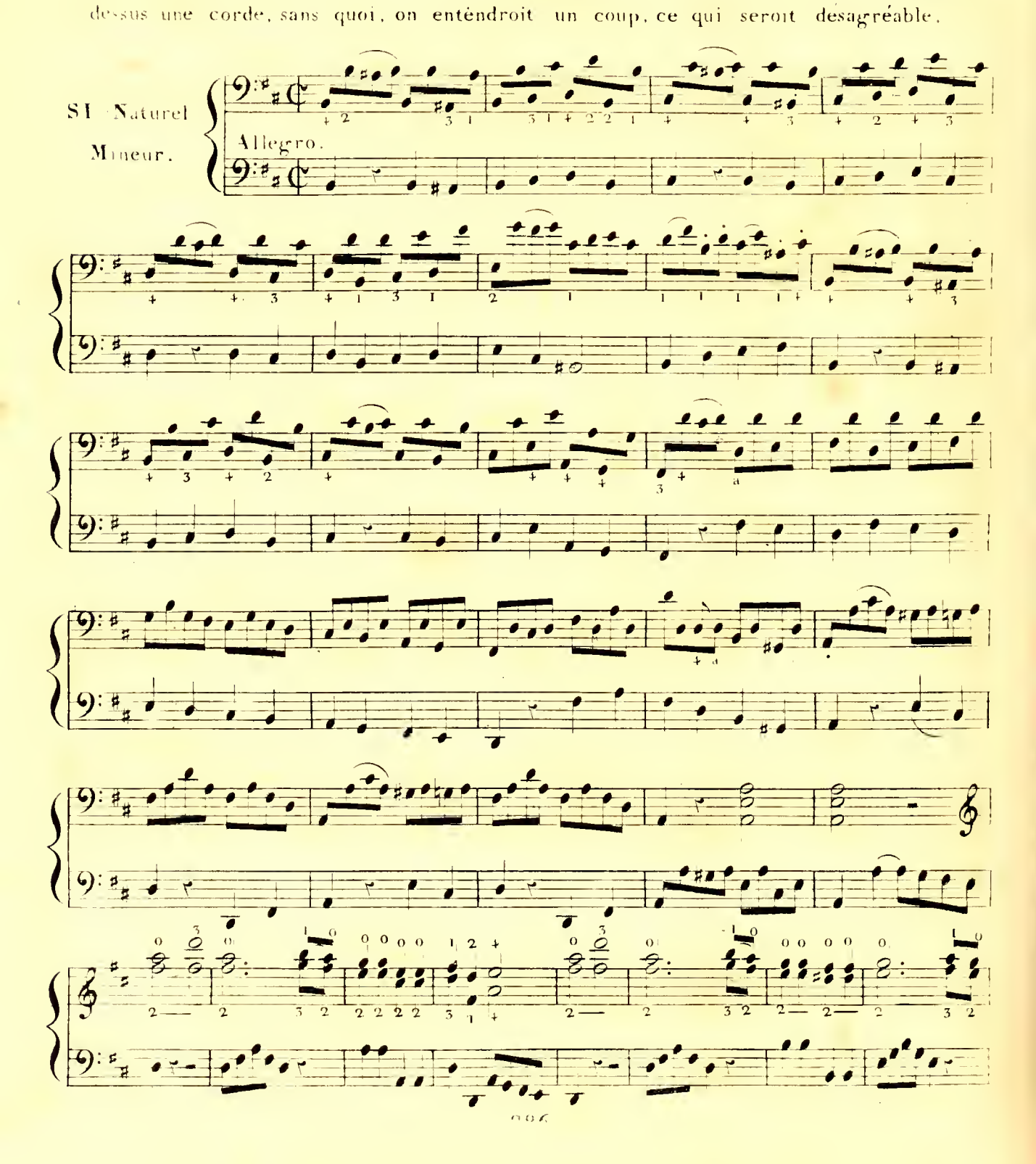
SI Naturel Majeur.

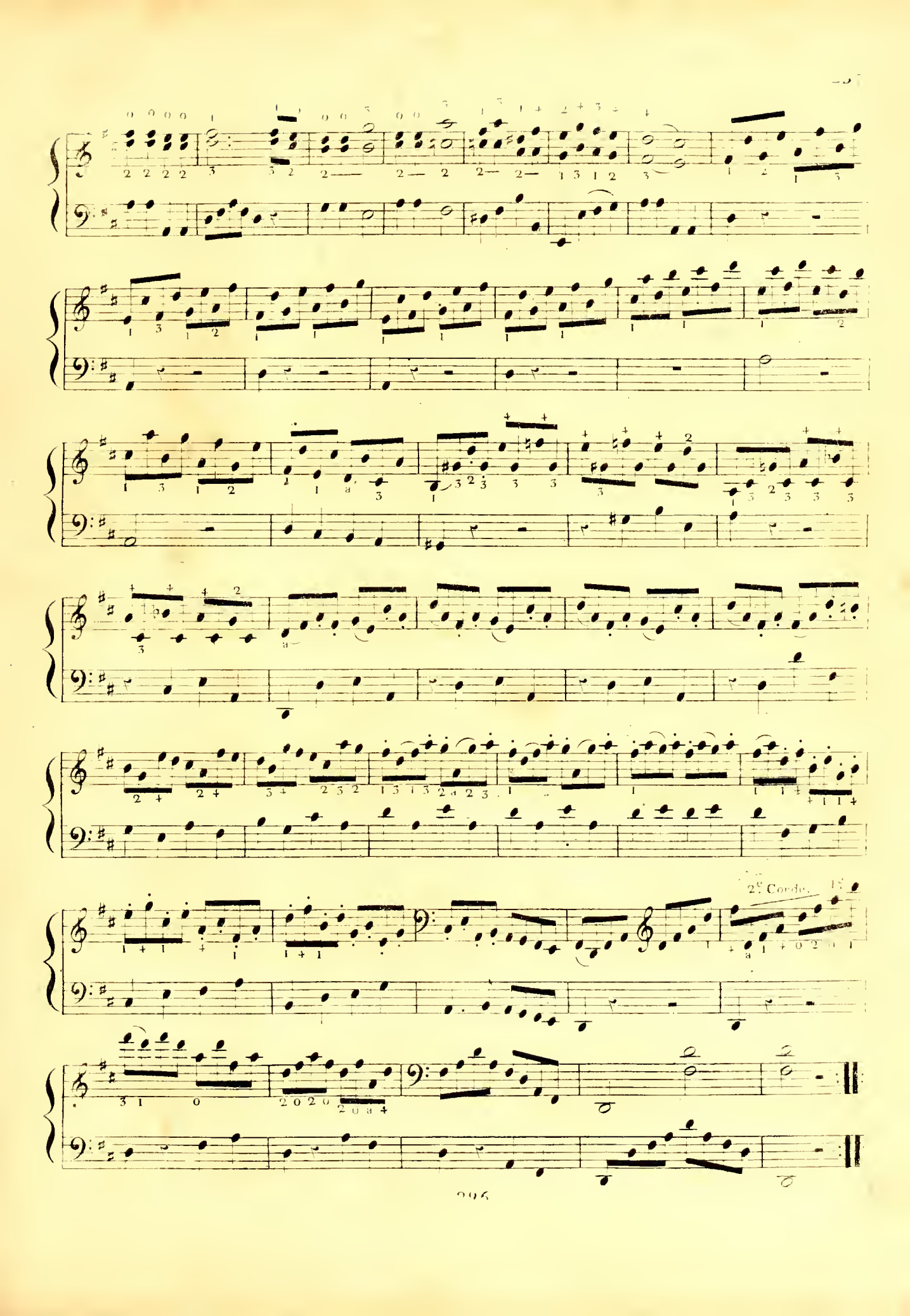


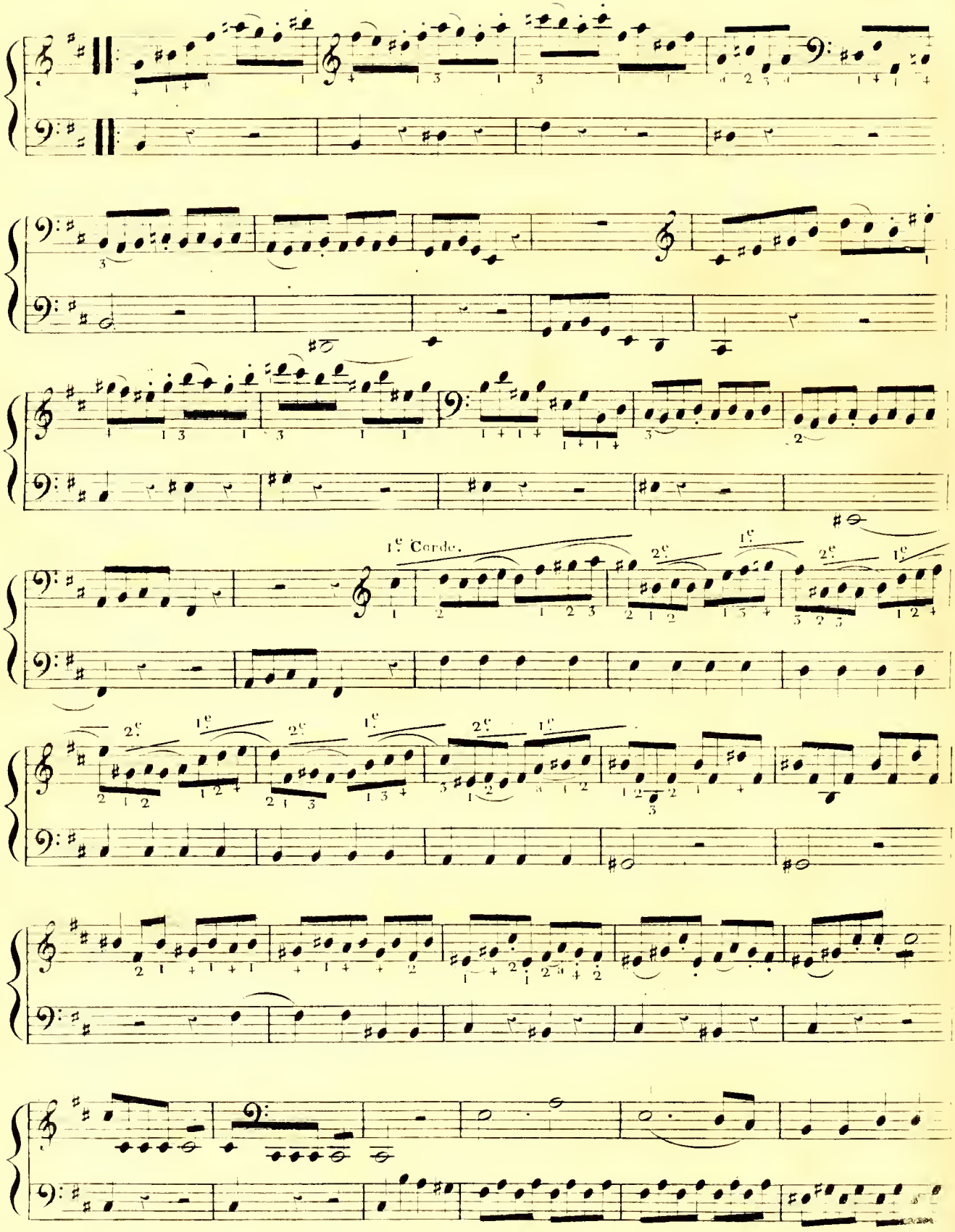

tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr

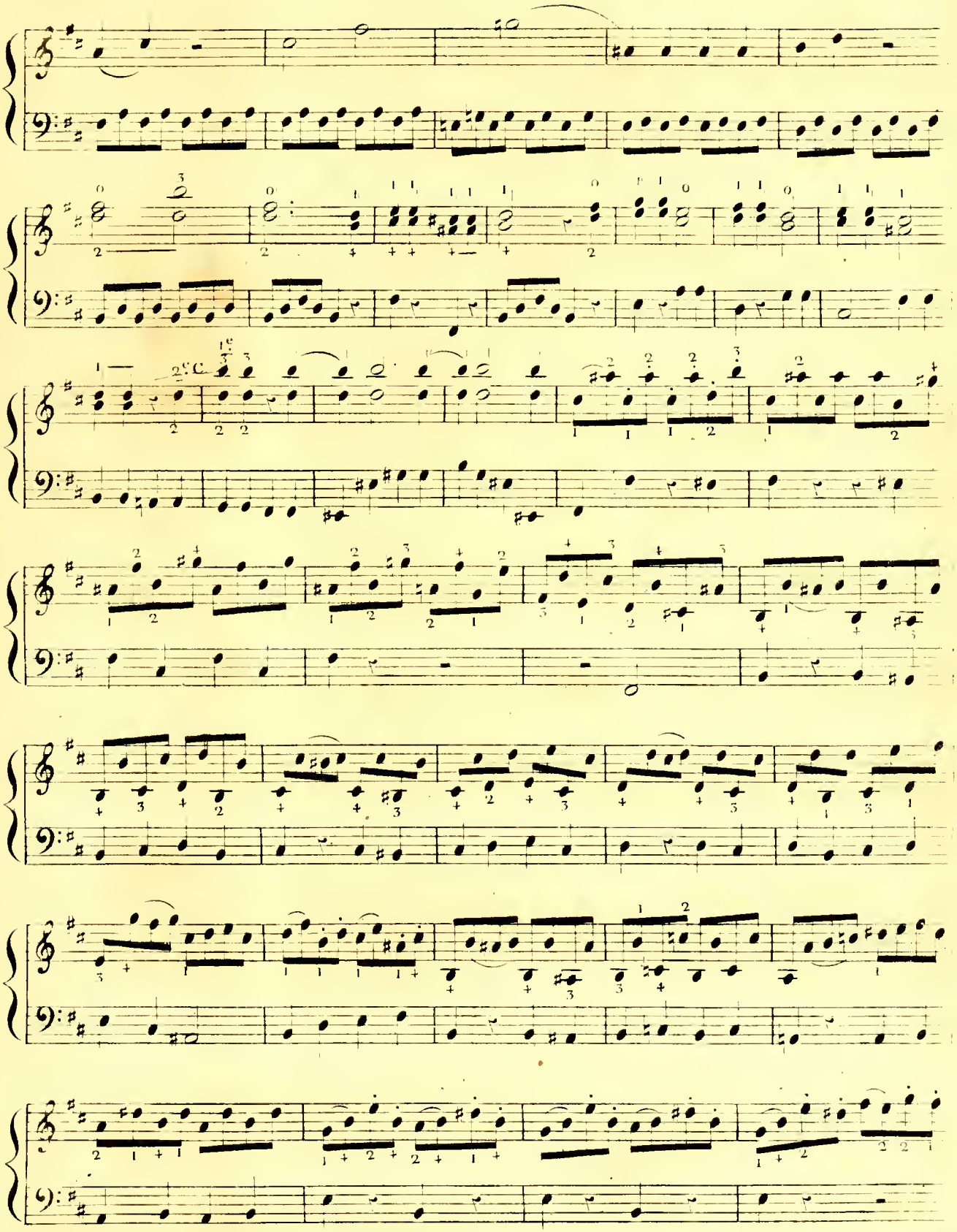
VINGTIÈME EXERCICE.

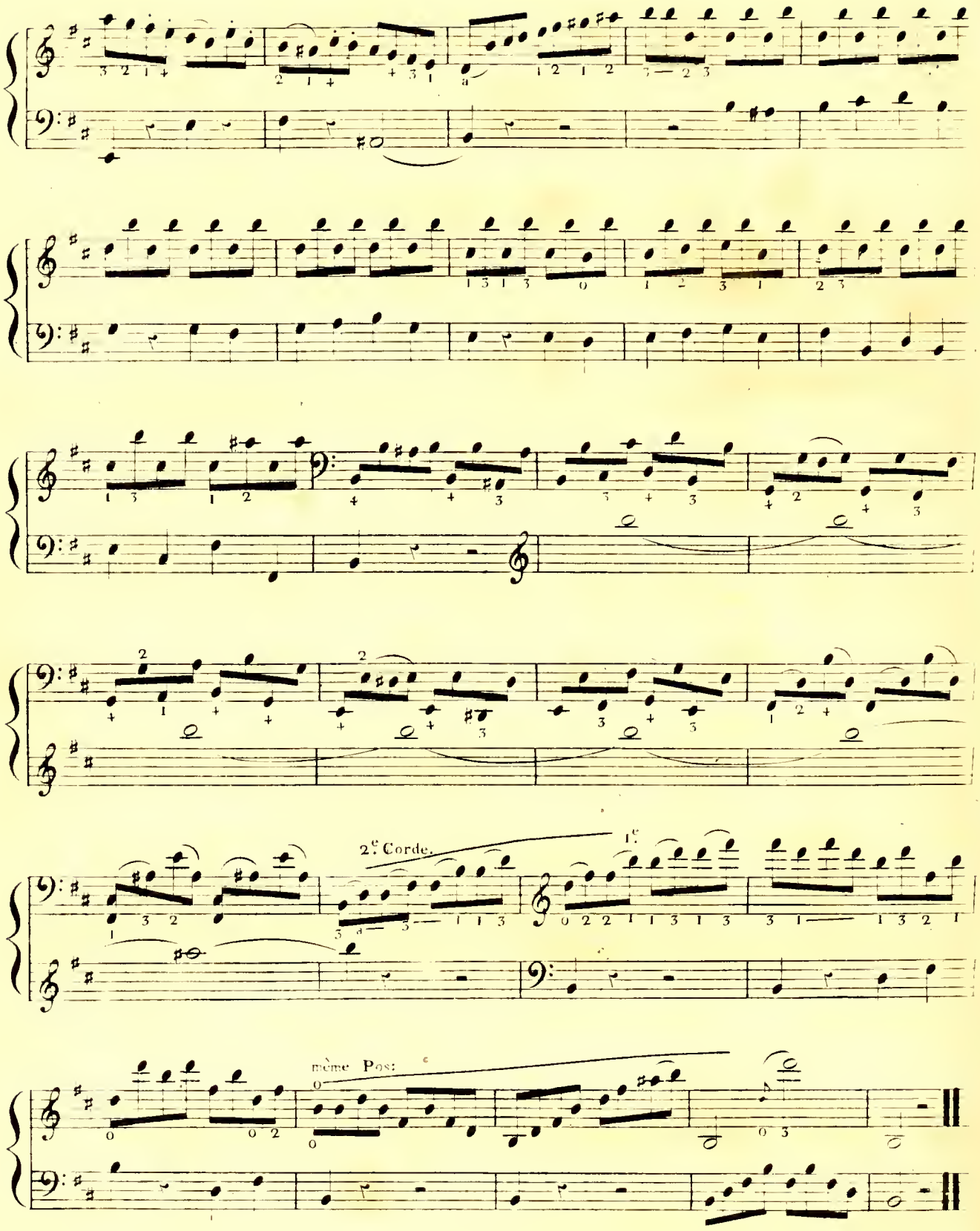
Cet Exercice doit être joué de la pointe de l'archet, avec force et légereté, car si on se laisse gagner par le talon de l'archet, le jeu sera lourd, dur, et même brouillé. L'archet ne doit jamais quitter la corde dans les passages où il passe par-dessus une corde, sans quoi, on entendroit un coup, ce qui seroit désagréable.




2e Corde


1e Corde.

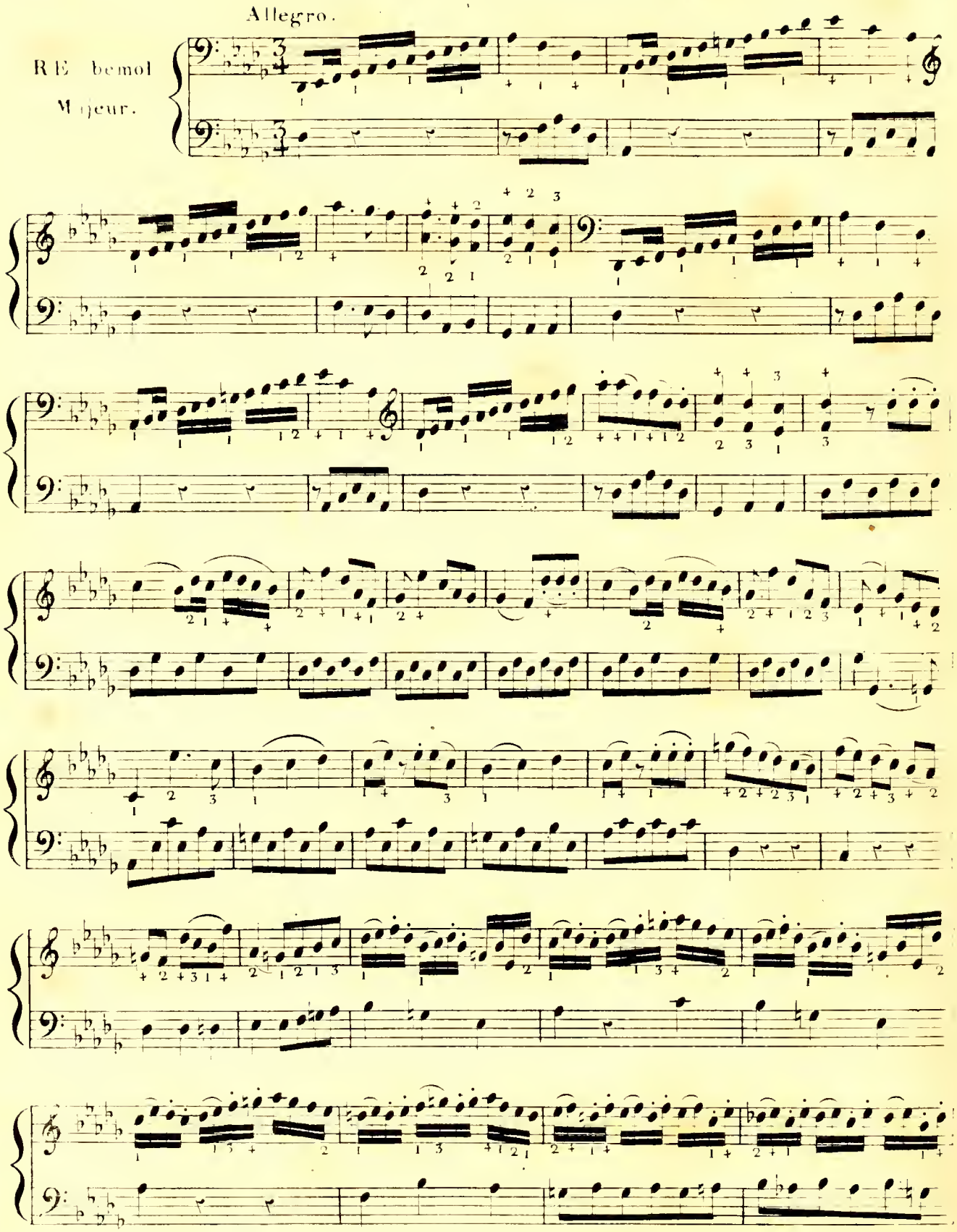


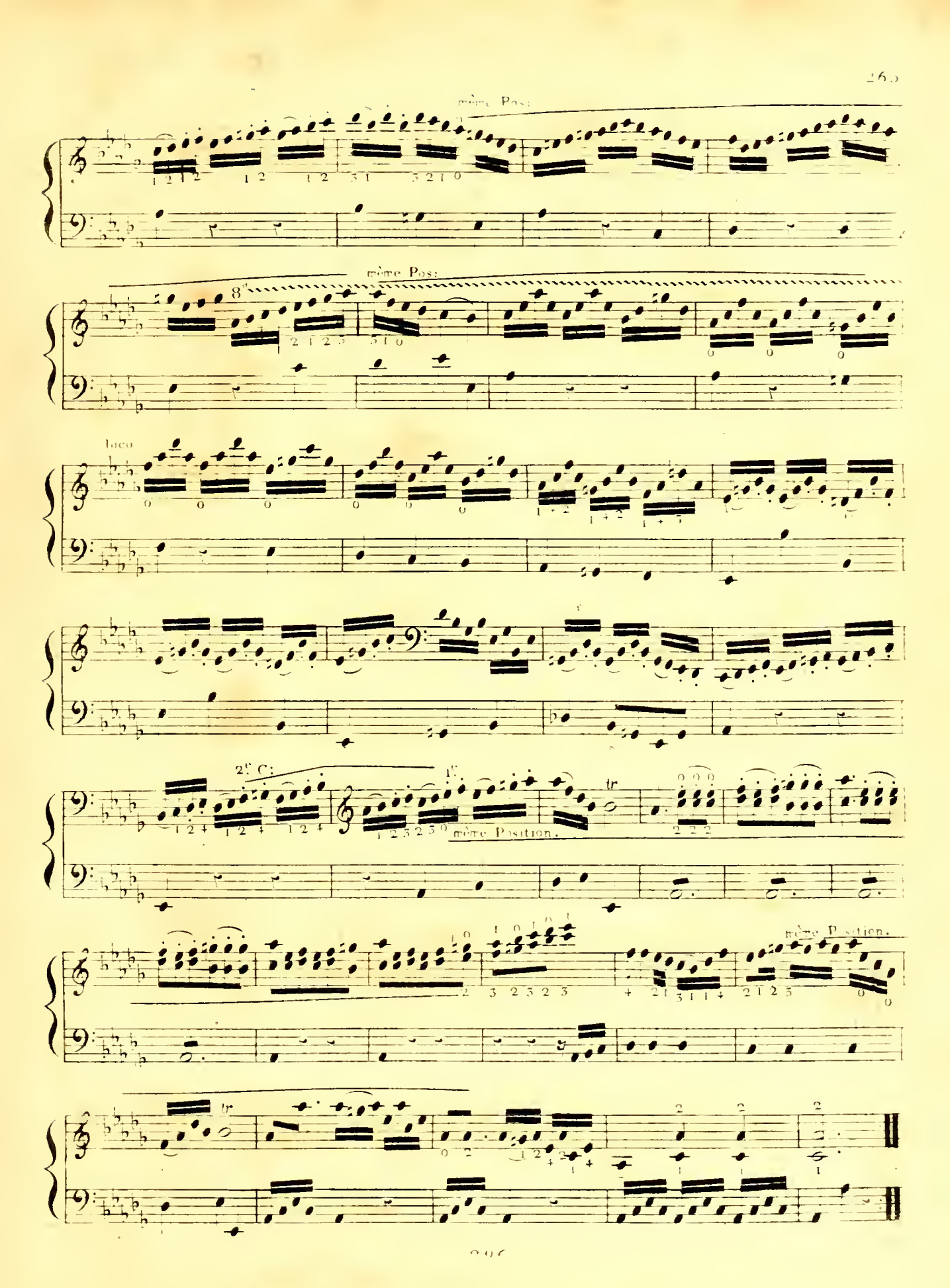

2.e Corde.
1.e
même Pos:

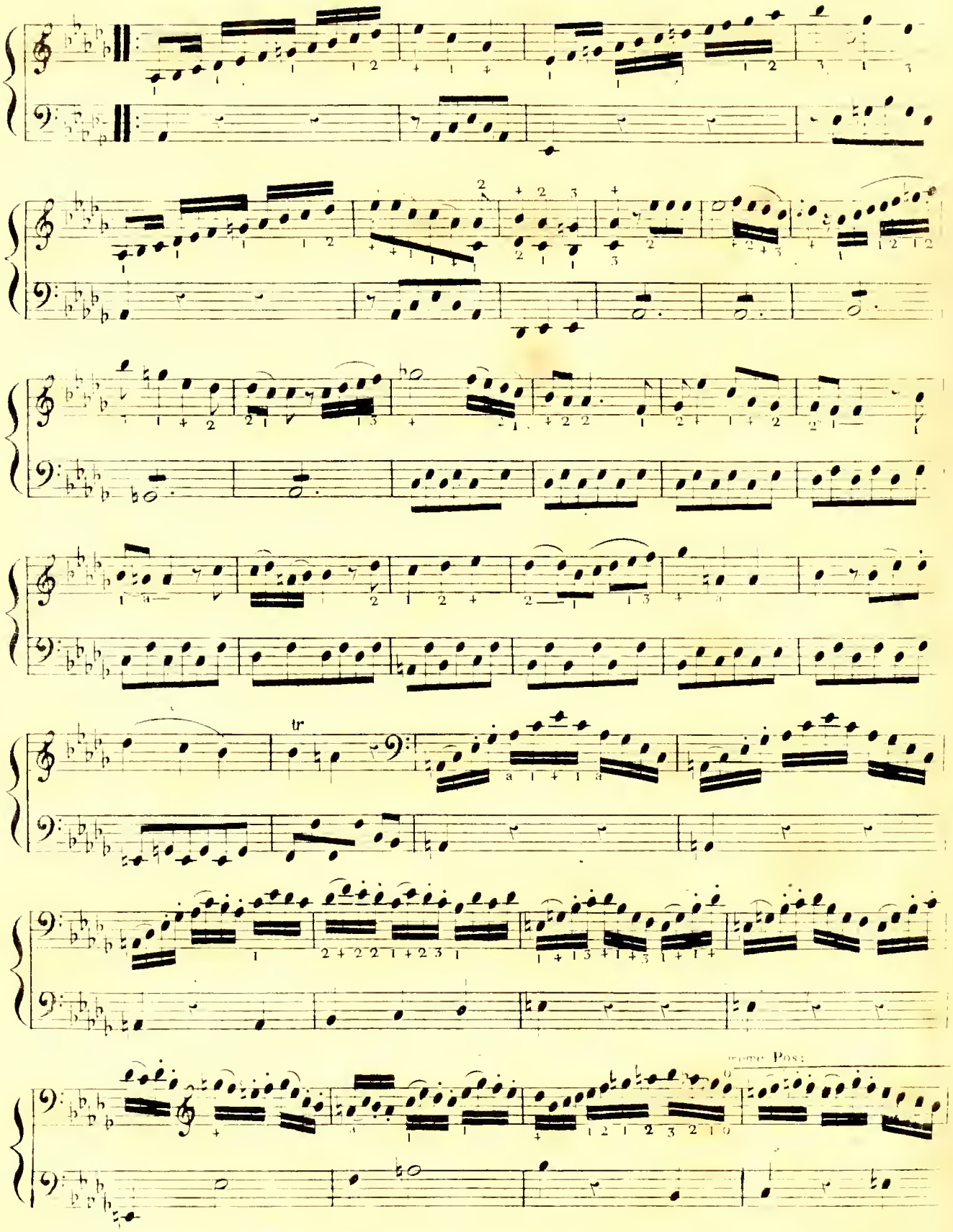
VINGT-UNIEME EXERCICE.

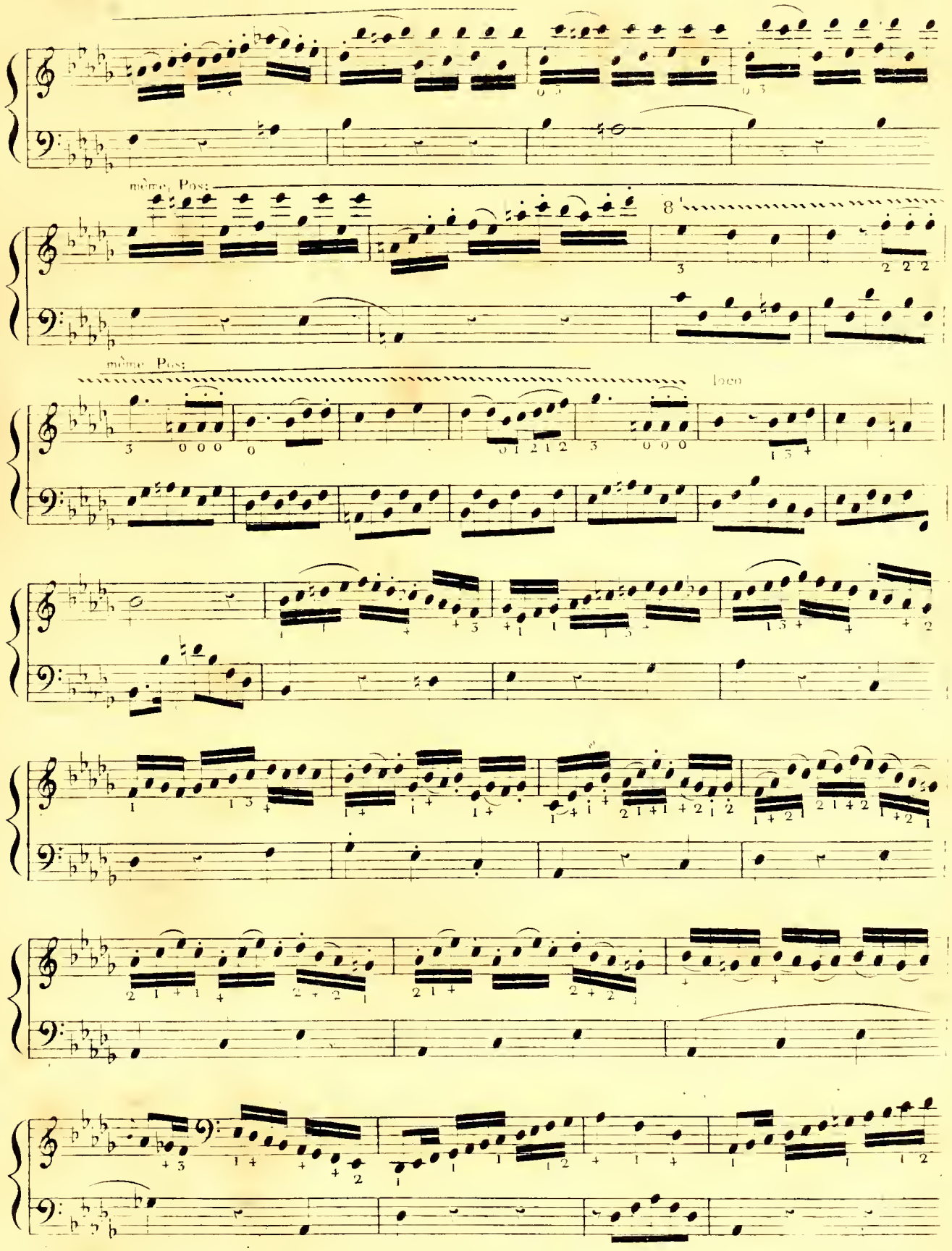
Allegro.

RE bemol Majeur.




même Pos:
8va
loco
2e C:
1e
tr
même Position.


tr
same Pos:


même Pos:
8
même Pos:
loco

2e Pos:

même Pos:

tr

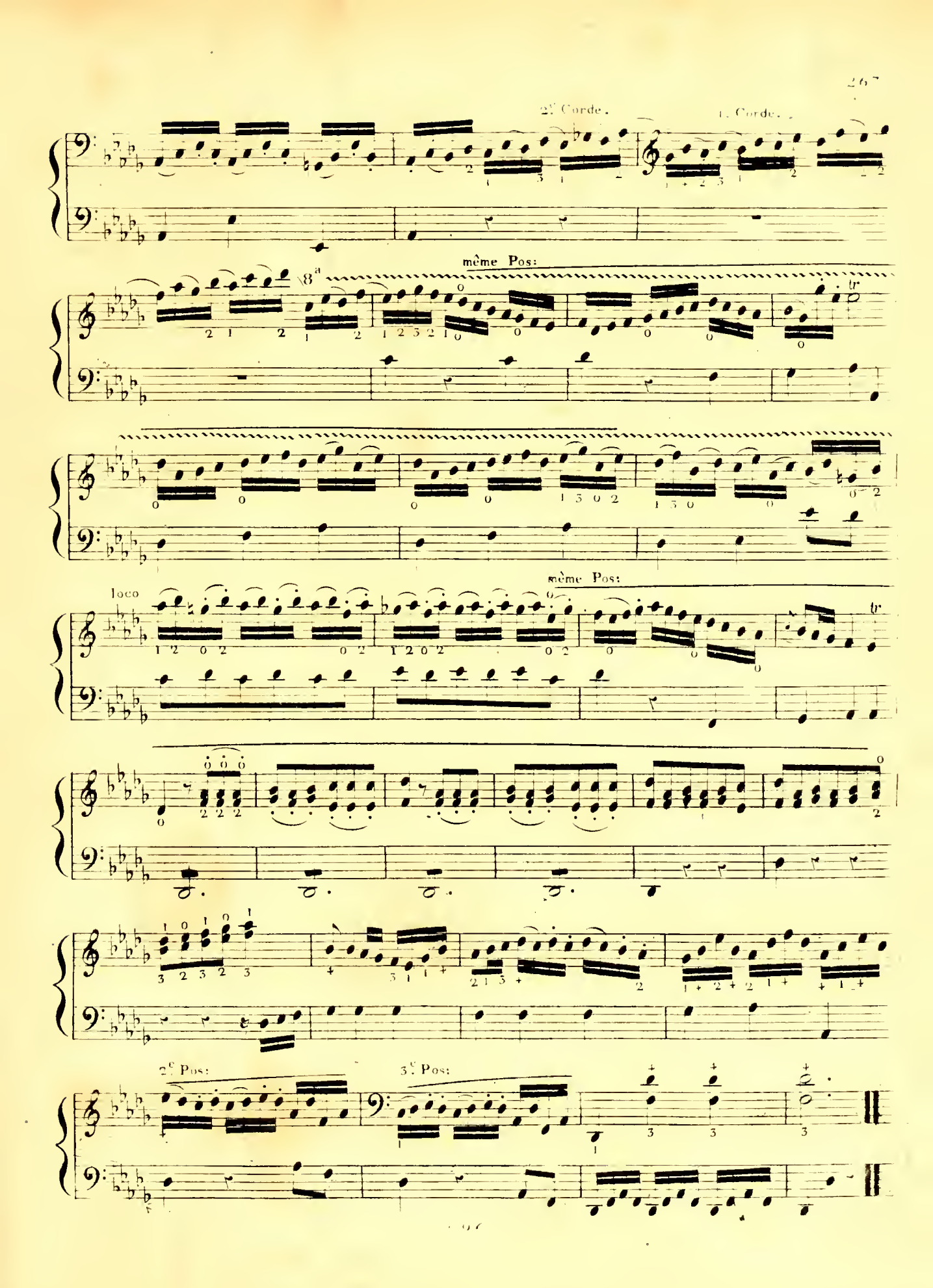

2.e Corde.
1. Corde.
même Pos:
8a
loco
même Pos:
2e Pos:
3e Pos:

TABLE
Des Matieres.

Avant - Propos . . . . . Page 2.

Explication sur l' Emploi des Clefs . . . . . 4.

Explication des Signes employés pour le Doigte . . . . . 4.

TITRE I. De l' Accord du Violoncelle . . . . . 5.

TITRE II. Manière de tenir le Violoncelle . . . . . 5.

TITRE III. De la Position de la Main . . . . . 6.

TITRE IV. Des Gammes dans le Manche, dans tous les tons Majeurs et Mineurs. 11.

TITRE V. Des Gammes sur la même corde, suivies d'un Supplément aux mêmes Gammes . . . . . 20.

TITRE VI. Des quatre premières Positions dans le Manche . . . . . 31.

TITRE VII. Des Gammes doigtées par trois et sans A-vides . . . . . 35.

TITRE VIII. De la Gamme Chromatique qui s'adapte à tous les tons . . . . 40.

TITRE IX. Des Sons Harmoniques . . . . . 44.

TITRE X. De la double Corde, où l'on traite . . . . . 55.

Article I. De la Tierce, Suite de Tierces . . . . . 55.

Art: II. Tierces et Secondes . . . . . 58.

Art: III. Suite de Tierces, Secondes et Sixtes . . . . . 59.

Art: IV. Suite de Tierces et Sixtes . . . . . 60.

Art: V. De la Quarte . . . . . 61.

Art: VI. De la Quinte . . . . . 62.

Art: VII. De la Fausse-Quinte, Suite de Fausses-Quintes . . . 62.

Art: VIII. De la Quarte Superflue . . . . . 64.

Art: IX. De la Différence du Doigté de la Quarte Superflue et de la Fausse-Quinte . . . . . 66.

Art. X. De la Sixte, Suite de Sixtes . . . . . 70.

Art: XI. Suite de Sixtes et de Quintes . . . . . 76.

Art: XII. Suite de Sixtes et de Septièmes . . . . . 77.

Art: XIII. De la Septième diminuee . . . . . 77.

Art: XIV. Recapitulation de ces differents Accords 78

Table des Matières.

TITRE XI. Du Doigté de l'Arpegio et des Extensions qui s'y rencontrent 8[illegible].
TITRE XII. Passages, sous 21 Numeros, propres à développer et à mettre en pratique tous les Principes du Doigté . . . . . 8[illegible].
TITRE XIII. De la Cadence ou Trillo . . . . . 126.
TITRE XIV. De la Necessité de la Révision des Unissons et des Octaves avec les à-vides . . . . . 130.
TITRE XV. Observations sur la Manière d'accorder l'Instrument . . . . . 132.
TITRE XVI. Des Vibrations et de la Coalition des Vibrations. . . . . 134.
TITRE XVII. Explication de la distance que les doigts doivent avoir entre-eux, dans les quatre premières Positions du Manche, et la Preuve de l'unité de ces quatre premières Positions, en comparant la Seconde, la troisième et la quatrième avec la première, sous tous ses rapports . 144.
TITRE XVIII. De l'Archet où l'on traite . . . . . 156.
Article I. De la Manière de tenir l'Archet . . . . . 156.
Art: II. De la Position de l'Archet dessus la Corde . . . . . 157.
Art: III. De la Place de l'Archet dessus la Corde . . . . . 157.
Art: IV. De la Conduite de l'Archet dessus la Corde . . . . . 159.
Art: V. De l'Attaque de la Corde par l'Archet . . . . . 160.
Art: VI. De l'Egalité du Son, de ses Nuances et de l'Expression 162.
Art: VII. Considérations sur l'Egalité du Son et sur la Voix que l'on tire de l'Instrument . . . . . 164.
Art: VIII. Des Coups d'Archet . . . . . 166.
Art: IX. Des Coups d'Archet en Batteries . . . . . 172.
Art: X. De la Forme des Archets et de leur Longueur . . . 174.
TITRE XIX. Exercices (au nombre de 21) dans différents tons Majeurs et Mineurs 176.